目　录

第一问〈摄影与存在〉
与陈传兴对谈影像的本质…… 1
第二问〈摄影与心理〉
与陈传兴对谈影像的创作心理 …… 29
第三问〈摄影与伦理〉
与陈传兴对谈影像的创作伦理 …… 57
第四问〈摄影与批评〉
与陈传兴对谈影像的欣赏与批评 …… 83
第五问〈摄影与科技〉
与陈传兴对谈影像的起源与变革…… 109
第六问〈摄影与表现〉
与汉宝德对谈影像语言的特性…… 135
第七问〈摄影与人文〉
与黄春明对谈影像语言的领域…… 175
后记 …… 211

VISIT…

第一问

摄影与存在

与陈传兴对谈影像的本质

前言：摄影与神话

当笔者决定以“摄影美学七问”为书名时，一位知友这么对我直言：

“你简直是在搬石头砸自己的脚！”

的确，据浅见所知，一举目当今的国际学术界上，至今仍未有一本系统性的摄影美学论著问世。有关影像本质的种种思考，都是散文式的短篇论述而已。鲜少有人尝试为这门新艺术架构出一个体系来。

这篇文章的访谈对象——陈传兴说得极好：

“也许是摄影太普遍的缘故，有违‘艺术以稀为贵’的原则，影像创作史上几乎没有神话可言。因此也几乎没有人把照相机和人的关系，阐释成特别的创造模式，而成为所谓的美学体系。”

神话好像是艺术之母，也好像是美学体系的骨架一般，所有的创作及解说都是依附在其上面打转。摄影如果有些什么神话，那就是它曾经被一些原始部落的上著，认为是可以“摄取人的灵魂”的一项魔术了。然而这个神话，很快的就在知识渐开的风气下烟消云散了。

当我们要重新审视摄影的一些存在本质时，这个“神话”很值得我们温故知新一番。照相机与人的关系，最可贵的一点，就是它能留住我们的形象，以及我们生存环境的存有状态。换句话：它能印出人文活动的轨迹。在某种意义下，它的确具有替一切存在的灵魂显像、定影的能力，说摄影是摄魂一点也错不了。因此本文的重点，也就放在探求影像的本质问题上。

笔者才疏学浅，之所以敢把自己对影像本质的一些思考努力，铺叙成所谓“美学”的样态，纯粹是基于自己在这些思考中，日

积月累出一大堆疑惑，而希望能藉此向学有所长的专家求教，理出一条稍为明晰的思路来。总而言之，这本书，就是笔者请教高明者所得的一些宝贵启示。而把自己受益之处公开出来。在前五问，“摄影美学”的请教对象，是从法国学成归来，而目前任教于“台北清华大学”的陈传兴。

陈传兴赴法十年，先在“巴黎设计学院”专攻摄影和录影艺术，并取得“巴黎第三大学”的戏剧学士及现代文学硕士（电影组）学位。而后于“法国高等社会科学研究学院”修得语言学博士（电影符号学）。

其间，陈传兴曾在一九七七年夏天，进入英国摄影家保罗·希尔（Paul Hill）和雷蒙·莫尔（Raymond Moore）的摄影工作坊里研习。他无论在摄影创作和影像理论上，都令笔者钦佩，是一位多年之交的至友。

由于，这本书的用意，乃在提供给对摄影有兴趣的朋友们，一个更广阔的思考层面，因此访谈的方式颇为考虑本地影像创作的风气，而尽量使讨论的问题落实在我们的摄影环境上。

这么一来，访谈的结果就不具一板一眼的“美学架构”，而是“影像本质的零星思考”了。因此言之为“七问”实非虚心而是心虚之故。希望，用这种方式探索“摄影美学”的努力，应该不是一种神话才是。

打开摄影在台湾的死结

阮义忠：你离开台湾十年而甫一回乡土，对本土的摄影环境，有着什么最强的感受？

陈传兴：普遍看来，从摄影家的表现形式来说，都显得很单薄，而由观赏者的立场来看，几乎都欠缺摄影史的观念。

每一位创作者好像都想突破，大家都在尽量吸收资料。而看照片的人，都只从个人熟悉的背景及风格去接受影像。尽管这样，我还是被摄影在本地迅速的普遍化与日渐专业的趋势深受刺激。不过，我对一个在国外来说是绝无仅有的特殊现象，感到十分诧异而不可解：台湾的摄影家们彼此之间没有什么沟通，不同风格的人几乎是互不往来的。在国外，人文摄影和纯摄影的创作者，他们并没有把界线划分得那么明显的，大家是好朋友，互相刺激、互相吸收、互相借镜。因此影像的表现形式就显得十分丰富而多样……。

阮：这是不是岛内创作者表现形式会陷于单薄的病因？

陈：我们的摄影家太急于把自己的风格固定下来，好像急于为自己的影像贴上一个标签一样，以便让大家靠标签去认识自己的风格；而贴上之后，又怕把它撕掉。

阮：急于建立风格的努力，会造成什么缺失？

陈：很容易把自己的创作潜能局限住了，而僵死在一个框框里，并且比较不容易容纳别种风格，"自动排除"[注1]了很多表现的可能性。

急于建立风格，也许在表现技巧上可能会有很快的突破，但一点也不能丰富自身的美感经验，到最后甚至会看不懂不是自己风格的影像。因此，有些风格极强的摄影家，就变得极端的自我膨胀，其实这是没有信心的缘故，就本质来说，这种自我膨胀是不安和焦虑的病态现象。

阮：如何才能打开这个死结？

陈：大概可循的办法有三个——（一）、汲取外面的资讯。（二）、摄影家彼此互相沟通。（三）、摄影教育的普及化。

阮：正确的摄影批评之建立是不是也该算上一份？

陈：这倒是个大问题，国内一直没有所谓的摄影影像批评。批评会不会出现，全赖创作本身的气候是否已经成形。我们可以分成两个方面来看：由社会经济层面来说，一定要让摄影普遍被

大众所接受，承认它是一种视觉艺术。从知识层面来说，要建立台湾的摄影史，使摄影在本土文化的发展过程中，有清晰的脉络可循。有了这两点，气候才会形成，正确的批评才会出现。[注2]

厘清摄影表现的范畴

阮：除了等待气候的到来之外，要想建立正确的批评态度，是不是要厘清影像表现的范畴。毕竟，我们不能用一种方式、一个角度，去看不同的表现形式呀！

陈：那当然。

阮：影像表达形式要如何分类，才既不会乱，又不会含糊？

陈：这实在很难，因为摄影被拍摄对象牵制太大，往往会被人用拍摄题材拿来区分类别。比如，报道、新闻、静物、服装、商业、纯摄影……等等。

勉强一点的分法，由大处着眼，先从经济性、实用价值来看，可分成商业及非商业两种。换句话说：我们不能用商业摄影那种企图明显的表现手法，来要求非商业摄影也要具有那种诉求性很强的讯息。不过，我们可以用讯息很明显的方法来要求新闻摄影，虽然它不是要推销什么产品。

阮：商业与非商业摄影的区分，是不是就在有没有什么东西要推销出去的关键上？

陈：广告摄影对影像的功能性是首要的考虑，它要求影像一定要有功能。

阮：如果我们要推广的是公害的自觉或是爱心等等的精神或情怀呢？

陈：但是这种影像内容的传达，不只是宣传而已，应该比较像是

人间目击者吧！更明确说，在此类摄影里伦理因素之决定性重于经济因素（狭义的金钱经济），所以这类的表现还是非商业摄影。商业摄影和经济生产制度有强烈的挂钩，它是因为要达到销售的目的而去靠影像来推广的。

阮：不过，我们可以感觉到商业与非商业摄影类中的“纯摄影”一项，它们的界线并非那么明显，总可感受到它们有所重叠的部位。比如，纯摄影是如此强调物品本身，就如同商业摄影在强调产品一样，它们都是十分即物性的。

陈：“纯摄影”是一种追求摄影本质的努力。其实有一点像抽象画，本身即是一种“后设”（—Méta—）的态度。

阮：可否把“后设的态度”解释一下？

陈：“后设的态度”在抽象画上，就是以绘画语言为处理对象，而非去画现实物的再现；因此，纯摄影的表现，如果是要拍一只杯子，就不一定是要把杯子的形状、功能表现出来而已。[注3]

阮：纯摄影的发展在国外已经演变成什么局面了？

陈：纯摄影的野心越来越大，想统合别的艺术形式。比如说，以往摄影经常替观念艺术及地景艺术服务，成为一种表达的手段。但是现在却反过来，纯摄影想将原属于观念及地景的东西占为己有，比如说：摄影家做了一个雕塑来拍，或找一间废弃的房子，在上面画画来拍，纯摄影完全改变了摄影与对象的主从关系。它不去客观的记录，而是改造对象成为它的影像语言。

阮：如果照这种说法，那台湾根本就没有纯摄影可言。

陈：不错，不但目前还没有，而且还会隔很久一段时间仍不易出现。因为一定要等到……我们的摄影家开始质疑起摄影的本体性时，对摄影本身产生了相当大的批判态度之后，纯摄影的表现才会萌芽。

摄影的矛盾面

阮：对摄影本体性的质疑，是不是意味着：摄影想摆脱它与生俱来的见证性呢？

陈：不一定。照相机本身就是一项经济产物，它脱离不了自身的物理极限性。如果我们想割掉相机与“经验界”的联系，那本身就站不住脚了。

纯摄影所能做的，也只是从“经验界”做为基础，来表现“非经验界”的东西。总之，它就是在这个矛盾面出发。绝对不能落空，因为摄影也不可能成立在“为艺术而艺术”的基础上。

阮：这种矛盾面是否就是摄影的本质？

陈：可以这么说。摄影活动本身就是一种消费行为，它和中产阶级的经济活动处处挂钩；另外，它的物理性正是一项无法超越的极限，它受到约定俗成的语言限定[注1]，纯摄影就是想在这种极限下，做各种可能性的探索。

阮：有一种现象，我深为好奇：为什么史上留下来的影像经典作品、都是人文摄影。摄影持久的感动力，是不是就在它的见证内容？

陈：我们先拿绘画来谈好了，抽象画是在文艺复兴之后四、五百年才有的。而摄影毕竟还年轻，以至于留下来的尽是人文摄影。然而，在绘画上，康定斯基的“作品八号”已经深深打入了每一个家庭的装潢上。好的作品有一种后遗的效果，而非只是即刻性的，而且会超出原先的创作范畴。举一个例子来说，文学上的意识流叙述形式，就影响了电影……。

阮：然而这都只是形式上的影响呀！

陈：形式与内容是分不开的，人文摄影也可以把这种矛盾面当成

处理对象呀！不过，我们国内的创作者，倒是很少把这种矛盾当成创作欲念。很难呀……。

阮：是不是技术上的问题？

陈：科技与技术的本质就是一种“认识”，在希腊文里“艺术”一词就是“技术”[15]。换句话，我们以这种方式来谈摄影，正是在谈“认识”。国内的摄影家不喜欢用这种角度来看待摄影。事实上，我们的手一摸到相机，已经是摸到多少人的知识累积出来的东西。我们在谈人文摄影，就只把相机当成工具，把影像当成窗子，让更多人去认识“经验界”。其实，这只是十分初级的看法，如果我们看寇德卡（Josef Koudelka）的照片，我们就会看到很多东西，比如他的粗粒子、构图、快门机会……等等，而非只是内容而已。

阮：换句话，我们在考量人文摄影作品的好坏，就不能只就内容的传达，而也应该考量形式问题。

陈：再举寇德卡的作品来说好了，我们不能只把它们看成吉卜赛人的处境，也应该看它的影像语法。我们更应该先由形式、构成来看，由小而大，由水平而垂直，最后才去看内容。总之，我们要就照片看照片，就像以文论文一样，最后才去说它要传达的精神。这样才会有一个确实可以掌握的东西，也才不会漫无目标的穿凿附会，用些空洞的名词来修饰或夸张。以上只是诸多影像批评的方式之一而已。

阮：那还有什么其他的批评方式？

陈：由创作动机、过程及表现出来的层面，以及表现出来的东西和观看者之美感经验的共鸣性等等来看，这都是批评应具备的基本态度，当然在这之外还有很多不同的分析诠释方式。

阮：摄影的这种约定俗成的语法，和其他表现形式的那一类比较接近？

陈：依我看来和文学倒比较接近，因为文字一定要有大家共同遵守的文法，这种认定是绝对不能改的。同样的，照相机的光圈、

焦距，及暗房的显影、定影这一连贯性的语法系统就是绝对不能更改的，总不会先定影再显影这一回事情吧！每一个创作者，一定要被强迫接受影像的文法。但是，在绘画而言，你就可以打破一切。摄影的词汇是相当极限的，从此点来说很接近"诗"；它是在最极限的字数里，表现最精华的东西。

阮：可是摄影从空间秩序上来看，和绘画最为接近呀！

陈：没错，就视觉效果而言是如此。不过，摄影是"单点透视"呀！只能说像古典绘画而已，被命定在单一镜头的观点上。

摄影的空间秩序

阮：可否就这种观点多谈一点摄影与绘画的牵扯。

陈：摄影一开始就是想取代绘画，有趣的是，到现在也是一样。摄影的出现逼使绘画朝向"多点透视"、"移动空间"的方向走去。然而有一度摄影也曾朝着反本质之方向的发展。比如，有一个时期，盛行摄影小说，依旧圣经的故事拍出一套情节，或是流行着摄影诗篇等等。这些表现，毫无疑问都是受了宗教绘画的深远影响，而沙龙摄影也正是巴比松画派（Barbizone）的临摹结果[16]。摄影和绘画的关系到了二十世纪，更是密合，很多相当优秀的画家，本身也是杰出的摄影家，曼·雷（Man Ray）、莫何依·诺迪（László Moholy-Nagy）是大家熟知的，另外马格利特（René Magritte）在摄影的优秀表现则是较少人提及，他的照片和他的绘画一样的超现实，相当令人感动。

阮：摄影在不同时代下所呈现的不同面貌，我们应以时代性做为批评准绳呢？还是放诸于表现的成熟度？

陈：我想应该以双重的方式去看作品吧！任何作品免不了有其时代性，但真正好的东西有一种超越时代的能力。

阮：换句话，这些超越时代的好作品，是不是具备一种“原创性”的风格？

陈：浪漫、新古典、印象派的绘画就是这样的呀！风格可以解释成时代精神的显像，而它也很可能不被当时社会所接受。印象派绘画处理的对象，最能反映一个时代，可是那种处理手法就不能被该年代的大众所接受，因为这之间还含括了社会品味的问题。

阮：用一种“新品味”的手法来反映时代性，是否意指创作上的“新观点”？现在我们把问题谈回摄影吧！

陈：在每一位摄影大师的作品上，我们毫无疑问的可以看到他们的“新观点”。但是，我们反过来看，这些大师们，没有人在内容上——也就是人间性上有所创新。他们的新观点全部是在形式上有所创新而已。

阮：能不能举例一下，在形式上具有“原创性”的影像大师们。

陈：塔伯特（William Henry Fox Talbot，1800～1877）、艾默生（Peter Henri Emerson，1856～1936）、史泰钦（Edward J. Steichen，1879～1973）、史蒂格立兹（Alfred Stieglitz，1864～1946）等人都是用相机表达出“内在的景”——也就是所谓“心像”的大师。

而近一点的，具有另一种原创性风格的大师，首属布列松（Henri Cartier—Bresson，1908～），他开启了影像表现的时空新秩序，同一派流下面的，有反抗布列松形式的法兰克（Robert Frank，1924～）、克莱因（William Klein，1928～），再下来就是寇德卡。严格来说，一百五十年的摄影史就只出现过两种原创性的风格。当然还有几位大师，是根本无法归类的。比如柯特兹（André Kertész，1894～1985）他就是跨越了摄影史上所有表现形式的疆界，他太特别了，太值得尊敬。柯特兹从来就不提什么宣言，但他的不同时期的作品，已经含括了所有表现形式的原创性风格，因此是位无法归类的超级大师。

摄影的文献档案

阮：在摄影史上几个大转向时期，有没有重要的批评理论出现？

陈：摄影一出现，倒是有一大堆争执它到底算不算是艺术的文章。不过最早探触到摄影美学上的问题的，则属波特莱尔（Charles Baudelaire 1821～1867）了。

他在“现代的观众与摄影”[注7]这篇文章里，谈到摄影的起源，摄影与绘画的关系，提到摄影对自然能做忠实而正确的“复制性”，……他这么说：

“摄影工业是三流画家的庇护所，而被这些笨蛋拿来误用。真正的摄影应与其他艺术相生相成，它应该做为科学、艺术、印刷术、速记的仆人，但更重要的是——摄影保持记忆的功用，它可以使那些废墟永远保存在我们回忆的档案里。但是，摄影不只应该记录外在世界，也应涉及到不能触摸的东西，以及想像的范畴。”[注8]波特莱尔也提到，有人执反对意见相驳说：他这样不就混淆了艺术与工业的范畴了吗？而他这么回答：

“人怎么可能混淆善与恶，个人的行动与群众的行动都是不同的，不可能混在一起，同样的，我们也不必担心摄影会把艺术与工业科技混在一块。”

波特莱尔在这篇文章中为摄影做了很多辩护，因为当时有人指责摄影的来临，使绘画日趋坠落。他认为在他那个时代的画家们，越来越专注于眼睛所看到的世界，而不去绘他们所梦见的天地，这并不是摄影的罪过。因为，他认为摄影也不应只是去表现看到的世界而已：

“能够用相机去表现想像与梦想的天地，可以说是一种幸福也是荣耀。”

总而言之，波特莱尔早就看到摄影的最大潜能，而在那么早就向影像表现勾勒出一个广阔的时空疆界。

阮：继波特莱尔之后，有没有突破性的理论文献出现？

陈：有班杰明（Walter Benjamin，1892—1940）在一九三一年的"文学世界"周刊里[9]，就分别以摄影简史及摄影的科技性两大方向来探讨影像本质。他的这篇文章也谈到摄影与电影的不同表现，因此也经常被收录在电影美学的文献里。

班杰明的这篇文章之所以重要，全在他以现象学的观点去探讨影像与存在物的关系。我们先从他怎么由史的观点来看摄影表现好了。

他说：

"十九世纪的很多摄影作品，由于照相机科技上的粗糙，使它所记录的影像不能很真确的表达现实，因此产生了一种神秘性的'氛围'（Aura）——看起来物体本身好像由内在放射出光线一般。在科技愈来愈进步之后，当代作品就已失掉了氛围的感觉。"像这种因科技缺憾而造成的影像特质，以卡美仑（Julia Margaret Cameron，1815—1879）的肖像作品最为充沛。她所拍的人物几乎都崭现出一股光晕。而班杰明认为继其之后的摄影家里，唯有阿杰特（Eugène Atget，1856－1927）的作品有这般圣光。

换句话，班杰明认为一件理想的摄影作品，就应该具有这种"氛围"，把拍摄的对象透过光晕从它的物质性、经验界之束缚解开。班杰明不只就相机的科技演变论及影像的表现风格，也针对十九世纪当时在棚内拍摄肖像的手法，讨论到相机与对象之间的关系，他并且论及桑德（August Sander，1876－1964）的肖像精神，而举了歌德的一句话："温柔的经验——主体与客观的认同"来诠释桑德尊重对象的态度。每在谈论摄影表现能力的深广时，他总是特别为摄影的地位大大重申一番：

"一般人在论战，总是绕着——摄影美学是不是艺术的圈子打

转，而几乎没有人从艺术与现实的关系来考量——艺术到底是不是摄影。”(注10)

摄影的复制本质

阮：这倒是我闻所未闻的质问方式，居然有人把艺术放在它到底是不是摄影的观点上来考虑。对了，班杰明在他的文章中，怎么谈摄影的复制性？

陈：班杰明认为：由于摄影的发明，艺术由本来少数人所拥有的“个人性产品”，一下子变成集体性的“大众化产品”。而摄影的复制本质可以简化艺术品的创作问题，让人更容易控制。假如，要举一个例子用来解释这种简化的特质的话，那用相机来拍一件艺术品，就可得到证实。摄影使一件艺术品的创作过程，整个浓缩在快门启落的瞬间。

在这当中，班杰明提到很重要的关键：摄影的行为虽然是那么简易，但我们要想掌握影像本质，一定要经过长久观察现实的学习经验来指示我们，而并不是由对象对我们的刺激与暗示产生的。

阮：而有关摄影对现实的复制能力，他是如何置于现象学的角度下考量的？

陈：在班杰明的“复制时代的艺术品”里，他先从二十世纪之初，电影与摄影的比较谈起，然后说到：

“复制性不管再怎么忠实，总是缺少‘现在性’（L'ici et Maintenant）。摄影的特质是——‘曾在彼时彼地’使它记录的是‘已经发生过的事’。因此它顶多是‘此时此地’对过去式的再现，而绝非‘此时此地’”。

这完全是一个现象学的问题，而班杰明正是第一位提出摄影的

北京广播学院 图书专用章

本质问题，提到它展现在经验时空的形式。之后，我们就可以看到法国的罗兰·巴特（Roland Barthes）及美国的苏珊·宋塔（Susan Sontag）等学者，在这个基础上做了不少延伸。[注11]沙特的“形象思维”（L'imaginaire，1940）也提到这个问题。

阮：之后，有没有人跳开现象学的观点来谈摄影本质？

陈：没有，顶多只是补充而已[注12]。大家还是针对着主体与客体的关系做不同角度的钻研而已。宋塔也只是在摄影的社会功能做补充，当然这里头就有一些心理分析的观点，不过这也没有跳开班杰明的方向。而从海德格（Martin Heidegger）哲学可让我们反省，摄影与真实性的问题，以及摄影的历史见证功能、传递性，事物的诠释性等等看法……

阮：有没有人就风格的立场来说？

陈：谈风格的也只有侧重在史料观点，以传统史学的角度来看作品的时代性，这当中也只有包蒙·纽何尔（Beaumont Newhall）做过一些不同影像风格的比较而已，他还是没有用图象学的手法来看摄影科技的演变与人的关系。大致来说，班杰明之后，就没有人有大突破，能够以图象学或符号学的立场去看摄影。[注13]

摄影的透明性

阮：能不能试试看，再举个例子谈谈，有什么看待摄影的新观点。

陈：巴特曾对摄影的见证性，有很精辟的看法。他认为摄影要能忠实表现对象，那本身就要完全透明才行。也等于说：你要完全不觉察到摄影的存在，那影像才会做到忠实的传达任务。[注14]

阮：这种说法，是不是指半透明或不透明时，就是所谓的个人风

格的加入了。

陈：不透明是不大可能的，正如同完全透明是不可能存在的一样。我们先由摄影的光学、化学条件来说好了：焦距不准、曝光不足就是反透明性，但是只有你完全不使底片感光，才会是绝对不透明性呀！而这时摄影行为根本就没有产生。

倒过来看，焦距再准，曝光十足正确，这是追求纯透明性的努力，但是镜头和底片的物理性有它的极至，谁也跨越不了。完全透明是不可能达到的。不过尽管是这样，我还是要朝追求透明性的努力走下去的，这正是摄影的方法之一呀！

阮：这种透明性的追求，是不是就是摄影以服膺对象为前提？

陈：没错。不过，我们先要有个认识，因为没有“绝对”这回事，“绝对透明”是追求不到的。我们如果过度去追求透明性，反而变成了唯心主义。事实上，透明性正是“失落的起源”，因此摄影一直处于半透明状况。

阮：为什么你在此处提到“失落”这两个字？

陈：当你拍一个东西时，你已把它从“现在式”推向“过去式”，而透明性就是想要把失去的时间再现，这就会让人失落了[注15]。此时，我就会想到班杰明一再提到的“氛围”了，这种由对象内在射出来的光线，就是让过去和现在有一个沟通的管道，使存在物在失去的时空中放射出“现存”的样貌。

后记：摄影家的自恋

与陈传兴的访谈构想，早在半年前，他刚返台岛时就已兴起。之后，我们偶尔会在闲谈台湾摄影创作风气时，触发一些影像表现的根本问题。直到正式决定访谈时，我们还特地事先沟通一番：就那些问题可以谈出什么结果来，而做了些考虑。虽然，笔者已

有腹案，有信心在这篇访谈中，理出一些摄影本质的蛛丝马迹。但是在访谈过程中，笔者才深深感觉到上了一堂十分有价值的摄影美学课程。然而，也在笔者深受新知启示的当时，也格外对台湾摄影教育的普及化而感到急切了。相信陈传兴先后在“台湾艺术学院”及“台北清华大学”担任摄影的教学工作，正是一个很值得关切的开始。

最后，我们以一个闲聊的话题，做为这次访谈的结束。我们聊起台湾摄影家们的表现方向时，陈传兴有感而发的说：

“我个人觉得台湾摄影家的作品——观察性多于诠释性，印象多于分析。大部分都十分侧重视觉形式上的美感表现，当我们排开形式的美感不去看，内容又是那么稀薄，因此形成十分极端怪异的影像张力效果，这并不是好现象。我们的摄影家缺乏一种有系统性的笨方法，去长期拍一个对象，比较缺乏用社会学的观点去看事件，这样才会让自己在视觉美的感动上稍为冷静一些。

我觉得岛内作品最危险的地方，就是：影像都是那么美、那么好看，充满着怀乡情绪和异国情调的美感，事实上这是很自恋，台湾的摄影家自恋成份很大。”

笔者把这句忠告当成个人今后创作的参考，也希望有很多人把它当成逆耳的忠言。

注　释

注 1　自动排除（Forclusion）：由 Lacan 所引进，在精神分析理论里这术语是用称呼一最基始的排斥行为，将某些不想见到的现象、事物以表征符号方式逐出象征秩序之外。经常地此种行为会衍生出一些后遗效用，最极端的就是被逐出者以“幻象”方式（Hallucination）重返出现在现实世界对排斥主体构成威胁；此外尚有一些较间接性地和缓形式，如以“崇物主义”（fétichisme）方式让排斥者成为一崇祭对象。在文化、社会层面里我们也发现到此种“自动排除”现象之存在，它附生在，举例来说，本土主义之夸大形式上，它将一些本土文化里（不可避免）的一些盲点，缺失改装成为一极端巨大之“崇物”（Fétiche），藉此来回避。但究竟偶像之下也有阴影，崇祭之物也会对归教者造成威胁与不安。类似的情形在摄影创作行为里，那些一味的迷信好相机，以为依赖较精确的机器就可有好作品的心理即是一种“科技崇拜”之现象，藉用科技之象征秩序来弥补其创作想像行为之贫乏。

参见（Forclusion）条例在《Vocabulaire de la psychanalyse》（Je—an Laplanchet J—B Pontalis；6e édition. 1978，P. U. F），页 163～167

注 2　无论是那种批评行为，它必然有一定的经济、政治背景作为其决定性因素；对于一个缺乏艺术批评的社会想要让摄影影像之批评能产生，不可避免地需先考虑到摄影艺术自身的特殊性（其政治、经济基础和其专有之美学形式），然后进到一般性之定义（和它种艺术之差异比较），最后在上述之基层结构上再敷予历史骨架，将摄影创作之生产形式落实在一具体的时空背景上。经过如此地历史、区域性检验后，我们对摄影创作之体认不再是局限地由个人经验之累积而成的片面主见，此时才会产生一所谓地“知识论之断裂”，而由外输入的资讯也才能在一较为批评性，较不专横独断的态度下被汲取转化。或许此种知识论之断裂能帮助我们避开一向泥滞不化的中西文化论战之盲点（如横的移植，或是中学为体西学为用等等诸种问题）而建造出系统性的批评理论。到底照相机是个洋玩意儿，它的科技特性是彻底西方，而在近百年来的中国摄影史里已有不少先进想以传统的中国绘画空间来压制、改造它；也有些批评家、美学家想抹拭掉相机的科技本质硬套上一些中国美学的范畴名词来评介照片。这些作法，时间已经证明它们是割裂性的片面见解。再彻底的说明些，摄影（及其他类机械影像）能让我们更加反省习受之视觉经验的某些特性，质疑并且摇动我们传统美学里对图绘空间的一些哲学成见。

注 3　类似现代绘画对所谓“绘画性”（Picturalité，Painterly）之追求，纯摄影所要表现的无非是“摄影性”。举例子，或一般之静物或风景摄影为例来说，对爱德华·威斯顿（Edward Weston）、亚当斯（A. Adams）等人，这些事物早在被摄制之前已被他们预化为灰色阶的摄影影像，他们“预视”（Previsualize）眼前之一切景物，将经验界事物之材质提升为永恒之记忆，

注 4　这里所指的“约定俗成的语言”是指摄影自身的科技之物理、化学局限而言，有若一套文法、语言系统，任何从事摄影创作者必须先学会这套基本的规则，在其内作出超越性的制作。套个语言学术语来说，此种约定俗成的规则构成摄影创作行为的“语言系统”（Langue），摄影家之作品即是在运用、改造此套系统来陈叙个人的

话语（Parole）。我们这里作的是一较松散、广义的类比而不是仅局限在已生成之影像的分析上。关于摄影影像，或电影影像是否有“语言系统”之论争曾是60年代符号学理论的一热门问题，我们暂或此搁置不再深入，容后若有机会再谈。

注5　海德格在“关于科技之问题”（1953）之演讲里曾就科技之本质作很透彻的辟解，他解清了一般日常语言对“科技”这字的不正确定义；将它的语意局限在一“工具性”、“实用目的”之语意范围内。实际上在最早之古希腊字源里，“科技”（或技术）这字是属于“Texvn”（Technè）它涵括两层主要意义：一是艺术，或广义之诗学（Poétique），另一则是认识论上的它指能揭显、展露事物之本质的知识。因此在古希腊（至少在亚里斯多德哲学之前）technè这字并未被限定为实用性之工具意念。依据此点，海德格强调“科技”的本体性，其展现存在本质的特性。我们可将此意念引用到一般艺术里，尤其是摄影等深涉及科技因素之影像艺术，借它了解到“技术”并不是只用来作为再现、呈现之手段或工具而已，它应是一引向创作艺术开往存在之路径。参考书目：

《La question de la technique》(1953)法译本收在《essais et conférence》(traduitpar André Préau) (ed; gallimard, 1958)，页9～48

另关于《technè》在古希腊哲学之语意范围可参考《Greek Philosophical Terms, ahistorical Lexicon》By F. E. Peters (1967, N. YU. P)，(双叶书局，1986)，页190

注6　在摄影发明后的四、五十年，摄影家们最急切想要作证明的是“摄影也是艺术”，由于自身缺乏一定的美学语汇，必然地它要从别的艺术借用，甚至模仿。因此才会出现摄影小说（Photo--Roman）的杂用宗教文学之叙述典故及古典绘画的空间；或是“自然主义”摄影（不是左拉的自然主义），以艾默生（P. H. Emerson）（1856—1936）为代表，想由绘画语言里寻出摄影之特性，类似的情形也出现在中国早期沙龙摄影。

注7　Charles Baudelaire：Salon de 1859

（Ⅱ）《Le public moderne et la photo photographie》收在《Curiosité esthétiques：l'art romantique》(éditions Garmier Frères, 1962)，页313～320

注8　大致意译，节录出“注7”的页319之片断。

注9　Walter Benjamin：《Petite histoire de la photograhpie》(1931)另一篇关于摄影美学的著作《L'Oeuvre d'art à L'ère de sa reproductibilité téchnique》(1936)此二篇都收在法译本 Benjamin 合集卷2《Poésieet révolution》(traduit par Maurice de qandillac) (ed Denoe I, 1971)引用之页码出自法译本，以意译方式作部分节录。

注10　原文是：(Et certes il est caractéristique gue les débats se soient obstinés a considérer l'esthétique de la photographie en tant qu'art alors

qu'on s'est à peine inté－ressé，par exemple，à la réalité qui fait bien davantage problème，de l'art en tant que photographie)

班杰明的翻覆摄影与艺术的关系，重要的，我想，并非只是在那层政治性之主从关系；而是在于影像 image 之本质是介于“再见”与“显现”之间。摄影的科技性让此二种形式以具体的经验模式出现，让人能触摸、掌握。这也即是说摄影艺术在本质

上已是一后设的语言，而摄影影像正是在这点上以“质跃”（Sautequaliative）方式跨出传统影像之范畴外同时又能穿梭自如的来回，此点引得罗兰·巴特（Roland Barthes）将摄影影像排出在传统影像之谱系外。

注 11　Roland Barthes：《La Chambre Claire》（Ed de L'etoile gallimard：Seuil，1980）Susan Sontag：《On photographic》

注 12　在 60 年代结构主义、符号学刚兴起时，巴特曾以结构语言方式广告摄影影像之构成，详读它的讯息　符码之互相方式。大体上，此时期是以颇为机械的方式套用外在理论来阅读照片，虽略有所得但到底仍是流于形式主义分析之弊。是故，在 80 年代他回到存在现象学上，以这理论写成《明室》这本摄影随笔；巧合的此书也是他生前结集出版的最后一本著作。

注 13　关于摄影史的著作，除了包蒙·纽何尔（Beaumont Newhall）那本《The History of photography》以编年史大事记的流水帐方式写成的所谓摄影史（实际上它只局限于西方摄影家）外，并未有其他较系统性的历史著作。相反地，倒是《摄影集》之出版颇为盛行，之外还有一些区域摄影史之刊行（如日本、中国）和比较艺术史类的著作（如《绘画与摄影》等等。或许用新史学观点，从认识论角度及历史动力之分析上可让我们得出更深层的了解，而不留在史料之堆积与挖掘上。

注 14　摄影由于其忠实复制性，使得影像紧密贴合在被拍摄，呈现的对象上而使得摄影之意见（Signifiant）成为透明，甚至被忽略、遗忘。从语言学观点来说此种极端之模拟图像让被指称物介入（以影像方式）符号系统内，进而决定系统的一切意义产生。此种“邻接”被指称物之特性阻挠了摄影作移转、隐喻的可能，也即是摄影创作在先天上已被局限（科技物理之局限外、又一内在的压制）；如何运用“想像秩序”来置换上述的诸种“象征秩序”之无形、透明的倾正将是摄影者的一重大问题。当他给人看一张照片时，他不会说：“这是我‘女儿’的照片”，他会说：“这是我女儿的‘照片’”，或是“这是我‘女儿的照片’”。

注 15　“失落物”是摄影给予被拍摄物的一新意义。我们以影像取代实物置于身旁，而当我们面对照片时，我们要唤出的并不是摄影影像，也不是被拍摄物的形象或物体，而是我们想像中的对方藉着照片来重建，它是一经想像秩序再造的形象。此形象是注定失落，不存于经验世界之中，不具定形，每次观看照片所召唤出的形象都是一再更动、移变。对照片的观点，或许只是对失落经验、失落物的追想之重复而已。

注 16　本文及后面四问的注释文字，由陈传兴执笔。本书的所有图片说明由阮义忠撰写。

第二问

摄影与心理

与陈传兴对淡影像的创作心理

前言：摄影与投射

在笔者与陈传兴进行第二次对谈时，我们对先前拟出来的问题大纲觉得相当满意，并且预期会很顺利的探触到一些核心观念。没想到，当我们在抽丝剥茧之后，觉得原先所设计的题目，变得十分的抽象，而很难把它落实在本土的摄影环境上。就这样，我们谈谈停停，一而再的把岔开太远的思路打住，重新以本土摄影创作风气为出发点，而修正题目。

我们对影像创作的讨论，往往十分在意所拍摄的主题，而鲜少触及照相机前的对象和照相机背后的拍摄者的心理问题。相机是创作者进出对象的一条通路，而照片是观赏者进出摄影者心理和对象内涵的一面窗子。我们往往只顾虑到相机前的对象和照片上面的影像而已，至于反方向的这个“存在”的重要性，经常是被忽略的。

一个摄影家在按快门时，除了意味着他想掌握眼前的画面之外，还包含着：他想传达这个画面在他心目中的份量。如果我们能注意这点，那我们就比较容易从照片上看出——摄影家的心态问题、信念所在。也就是说——我们能够比较准确地感受到创作精神。

任何艺术作品几乎都是创作者的精神所投射出来的形貌。然而摄影被对象存在过度牵制的关系，观赏者往往会先收视到拍摄主题的语意。而台湾的批评风气，一向是以这个主题来诠释创作者的动机。因此，我们常把下阶层社会的影像解释成“报道摄影”或替记录这类影像的摄影家冠上人文主义的名衔；而替少数极为个人化的影像实验，名之为“悲剧精神”或描述成充满哲思的表现……等等。事实上，单方向的主题考虑是不健康的批评态

度，我们一定要站在正确的位置才能接收到摄影语言的声音。正如一位摄影家，要把照相机调整到一个正确的角度，才能把自己的精神投射到对象上是相同的。

笔者和陈传兴在对谈时所面临的最大挑战，也就是在于：寻找一个恰当的角度，把创作心理和观赏心理，建立在摄影批评上。

我们知道，自古以来，任何艺术表现的创作题材，都没有什么大不了的变化。无非是人世间的七情六欲，或个人精神、心灵上思考、感受等等，变的是人与世界的关系、人与人的关系，甚至是人对自我存在的看法而已。

摄影艺术的演变也是如此，拍的东西没有什么大变，变的只是人与照相机的关系而已。因此这篇访问记就以人与照相机的关系，做为起头。

照相机与人

阮义忠：以创作者和照相机之间的关系来看，现在的摄影家和以前的摄影家有什么明显的不同？

陈传兴：现在的摄影家已经不像七十年代以前一样，是透过摄影语言展现作品与对象物体的关系，而是靠照相机来探求他跟自我的关系。

阮：这岂不是太过于自传式了吗？这种照片到底对别人有什么意义？

陈：一言难尽……

阮：你的意思是肯定，还是否定？

陈：我是肯定的。

阮：这种极度暴露个人经验的新影像作家们，他们的创作心理有没有什么共通的现象？

陈：当然有一股潮流在形成。大致来说，这类影像有两大特色：一是主观性很强，二是对忠实的再现性提出很大的质疑。

阮：新影像作家们有没有成为大家风范的？

陈：在这股潮流当中，出现了很多相当个人化的作品，但是反而不容易成为一家。

阮：为什么？

陈：很难说……

阮：能不能举出你特别注目的新影像作家。

陈：有两位：辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）和雪莉·勒萌（Sherrie Levine）[注1]。前者完全以拍摄个人的一些幻想为主，把自己扮演成自己所期望的虚构人物，摄影家也变成自己的摄影对象。以往虽然也有以表达幻想世界为主的创作者，但他们是透过对象，而雪曼则是透过自己。直接以“我”但也同时是“她”的双重性的叙述观点来创作来表达。

以往的摄影家的观点，往往是以一架照相机之后的一个偷窥者，或以全能全知者的身份来掌握影像，或将对象转化成物像。他们很害怕使自己站在相机前面，或毫不掩饰把自己的影子投射在影像里面。因为这样就揭发了偷窥者的存在，或打破全知全能的观点，而让忠实的复制性或透明性受到威胁。我们举李·佛兰德（Lee Friedlander）为例，他最多只能透过自己在镜像（玻璃、镜子的人影）中出现的，不能确认的“我”而已。

虽然雪曼打破了传统的摄影叙述观点，也改变了人与照相机的关系，但是她的影响力还没有得到深沉的回响，顶多只有少数人在注意她的表面形式。香港的一位华裔摄影家曾广智，他的“东西会合”系列就是一个明显的表现形式的循系。而勒萌就更复杂了，她的创作意念涉及到后现代主义的“引言”（quotation）以及所谓的“抄袭”，而她的表现形式又涉及到摄影伦理及政治经济问题。比如说：她把伊文斯（Walker Evans）及其他人的照片重拍一次，注明原作者的名字与创作年

代，然后再签上自己的名字成为自己的作品，这样的手法就是触及到版权问题，也触及到摄影的复制性。因此，也造成对画廊、美术馆收藏制度的一大挑战。换句话，一件艺术品在政治经济的环节关系整个改变了。

至于她的影响性，那就更难论断了，我几乎举不出例子，因为她的创作观念，已经不是对艺术史或摄影史的再阅读，而是一种盗用。这两个人都提出了一个问题：究竟照片是一个“公众物”(L' Objet Public)或是一个“个人物”(L' Objet Privé)[注2]。雪曼把个人的极端隐私化成“公众物”，而勒萌则恰恰相反，她把“公众物”占为私有。对前者而言，照相机变成她的镜化寓言；而后者，照相机变成她的偷窃的一双手。这都可以说，人与照相机之间有了一种前所未有的新关系。

隐私与宗教

阮：不管人与照相机的关系再怎么变幻莫测，一件艺术品是否能普遍被接受，在于创作者的“个人经验”和人类“共同经验”的叠合程度，我们以这个角度来看新影像作家的照片，是不是可以说他们注定在走着一条不大能普遍被接受的路子了。

陈：可以这么说，自传式的东西还是比较难被接受。

阮：这是否意味着：一位摄影家对心灵挖掘的努力，应该有一个限度，他人的隐私毕竟不足为人道也！

陈：我想重点并不在于限度上，而是在于：摄影家对待题材的心态上。极度的“个人经验”，并不意味一定会和“共同经验”背道而驰。我举捷克的两位摄影大师：苏德克（J. Sudek）和寇德卡（J. Koudelka）为例子来说好了。他们两个都是十分个人化的，而寇德卡拍吉普赛人，是在拍一种特别的生活方式，他

用极端个人化的手法来表现，却达到了“共同经验”的人性问题。他是否有把自己或对象的隐私情感去除，并不是重点所在。问题是：他是如何看待对象（吉普赛人），他们到底把对象看成“公众事物”或“个人事物”。如果他把对象看成是“个人”的，那他所表现出来的就很隐私；如果他把对象看成“公众”的，而表现出来的就自然能够与别人分享、能够感动人。

而苏德克就比较超现实，他把自己的心灵语言影像化了，对一般人而言到底了解多少呢？

阮：反过来看，如果一位创作者过度的追求“共同经验”，那又是什么情形呢？

陈：这种情形，我们可以拿维加（Weegee）和一般的新闻摄影记者来比较。由于一般的新闻摄影手法，太过于讲求何时、何事、何地、何物的影像掌握，使拍摄者落于无名氏的身份，没有在现场的记录中留下任何自我的痕迹。这样的摄影家变成一个完全客观的角色，因此也使他的摄影行为变成一种任务的执行，也使他的照片成为现场的证据而已。这就是太过追求“共同经验”的结果。维加就不同了，他的照片总是有一种：“我”的现场的感觉。同时他不管在什么条件下都利用闪光灯的拍摄手法，变成他十分特殊的签名式，就如同卡帕（R. Capa）的战争照片一样，每一幅都有他在枪林弹雨中的感受，每一幅都签上自己的名字。

阮：签名式可否解释成——自传体的叙述方式？

陈：比较起来，它较像电影的“作者论”。是一直以“我”在那里陈述，维加的“我”并不是一直在讲话，而只是让我们感受到他的“我”的存在而已。

阮：自传体的摄影手法是否不足为取？

陈：它是一种类型，家谱照片就是最广被接受的自传式作品。

阮：以这个角度来看，拉帝格（Jacques-Henri Lartique）的作品全部是自传体了。

陈：他又是另一种类型了。辛帝·雪曼和杜安·麦可斯（Duane Michals）和李·佛兰德又是一种类型，他们既想展现自己又想掩饰自己。

阮：毫无疑问的，在“共同经验”的题材上，用过度“个人经验”的手法来表现，难免会出现大问题。

陈：当然，这种的表现非但不能在影像上形成个人风格，反而会使影像的意义丧失。我们总不能用拉帝格的手法去拍维加的题材。

阮：换句话，寻找“个人经验”与“共同经验”的最佳管道，才会使影像语言清晰明朗化。

陈：可以这么说。大部份的摄影家一辈子就是在追求这两种经验的结合。不同的是每一个人所追求“共同经验”的层面不同。报导摄影家们追求的是意识世界的“共同经验”，而纯摄影的影像作家，却是在追求潜意识里的“共同经验”。比如说晚期的史蒂格立兹（Alfred Stieglitz）和米诺·怀特（Minor White）则是一直在追求一种神秘主义的经验，他们几乎把摄影当成一种宗教行为。

阮：提到宗教，我倒想到举威廉·詹姆斯（W. James）在他的名著《宗教经验之总总》里的一句话作为参考。他说：“我们是否接受一个宗教意见，可以用三点原则去考虑它：一、是否有直接的洞知力。二、在哲学上是否合理。三、在道德上是否有益。”我们是否可以用这三点原则去看待纯摄影的创作经验和影像表现呢？

陈：我想可以吧！关于“洞知力”这点，纯摄影一直是努力的在使对象从约定俗成的意义下透过相机解放出来。至于“哲学上是否合理”这点，纯摄影是以直观来代替理性的分析而已。至于第三点“道德上是否有益”，我想纯摄影的影像对某些人来说，的确能使人的心灵有净化作用。(注3)

阮：以报道摄影所要传达的人文精神来看，纯摄影所能传达的人

文信念是否比较稀薄？

陈：没错，纯摄影的“共同经验”较少，因为它所要表现的经验比较原始和原型，这并不意味稀薄。只能说他们所关心的世界，并不是世俗的世界，而是心灵的世界。

存在与对应

阮：说实在，我们比较容易感受到一个人要表达出来的信念，而比较难领会到一个人的心灵冥思轨迹。换句话说：我们很容易发觉报导摄影家使用照相机的不同态度，而很难察觉出纯摄影家们，把照相机定位在什么特别的角度上，而把自己的精神投射到对象上。我的意思是：一般人对纯摄影的表现，会比较有所谓的“观赏心理的盲点”问题出现，对这个问题你有什么看法？

陈：我想问题出在：纯摄影家们一开始就把眼前事物的场景“翻译”成照片来看。因为这一来，他们所要追求的“摄影不应该只是记录而已”的境界，就比较容易达到。对他们来说，摄影是纯表现的。[11]我们一定要顾及到纯摄影家的创作心理，不能用报导摄影的表现手法来看待它。要不然全部免谈了。因为在这两种表现中，人与相机、人与对象的关系完全不同。

阮：可不可以说，我们要学纯摄影家们看待眼前事物的方式，才比较容易懂他们的照片？

陈：话不能这么说。我只能说：我们要注意——人与照相机的关系，并不只有一种而已，而且人与照相机的关系，也不应该把它定死。纯摄影家们把相机当成自我心灵投射在外在世界的管道，而且他们用摄影影像的眼光来观察世界。“分阶曝光法”(Zone System)就是他们的一种特别的视觉，先把世界影像化、照片化再说。以这种创作观点来看，世界是照片和自我心灵是

呈“对应”（Equivalent）的关系。史蒂格立兹晚期的照片——一系列的云，就以“对应”为名，这个观念也是他最早提出来的。简单的说：他已经把影像当成象征或隐喻来看，把影像当成自己内在精神的外现模式。[15]

阮：此时，观赏者到底要从他的照片中收到什么讯息，才算不离谱？看到云朵的变幻呢？还是看到他心灵的遐思？才算认知了这幅作品的创作内涵。

陈：纯摄影根本就要打破存在物的“直接指设性”。在一九二二年史蒂格立兹就曾写过这么一段文字：

“我很早就在瑞典拍摄天空的云朵，我希望藉着拍云来让我发现——我拍了四十多年的照片，到底是在拍什么？我要透过云把自己的人生哲学放进去。云没有任何的特殊性，它是完全自由的，因此我才选择云……我要逐渐的让我的照片看起来更像照片，而不是云。这样当别人在看我的照片时，就会比较自己，而不会被我的拍摄对象所绑住。”[16]

我们说得明白一点：史蒂格立兹并不希望别人藉他的照片来认识对象，而是要观看者透过照片，反过来认识自己内心的影像，也就是所谓的“心像”吧！

这一套说法就是心理学上的“投射”与“共感”，也是纯摄影的“对应”思想的核心所在。

阮：不管是“投射”（Projection）或“共感”（Empathy）或“对应”，既然要传达一种经验，就要用一种大家都明白的形式，换句话就是要用大家都懂的符号来表达才行。我们可不可以用这个观点来看报导摄影与纯摄影的差异所在？

陈：用符号学的观点来看：前者要用直接意义的符号，而后者却要用一个没有具体形象的“语意场”。

阮：如果我们说：报导摄影是在努力掌握影像语言的清晰化，而纯摄影则在追求什么？

陈：在追求影像的泛音（Polyphony）吧！

图像与象征

阮：不管两者如何不同，它们都是以影像来传达人类的某些经验，当某些影像和特定的经验一再被叠合使用时，就形成所谓的影像象征了。我们可否就影像象征的这个立场来看摄影史的发展。

陈：影像象征一再重复的使用，而没有衍生新的意义时，表现就会僵硬，形式就会样板化。因此不同的时代几乎都有新的影像象征取代老套的模式图像。[11.7]

在摄影发明之初，很多人都善于利用大家所熟悉的典故来拍摄，尤其是用圣经故事来表达宗教情操，并且希望能用照片来取代绘画。随着时代的改变，在工业革命初期，人们就利用拍摄火车、电灯泡、建筑来表示进步，连大文豪左拉（E. Zola）都被感染了，而拿起照相机在拍这类照片。

未来主义的一些画家们也利用照相机来拍光的移动轨迹、奔驰中的马，来传达时间的流逝。到了达达主义，照片也被应用到拼贴的素材上，来阐释瓦解的世界。

俄国的罗钦可（A. M. Rodchenko）和德国的豪斯曼（R. Hausmann）也拉开了蒙太奇的影像序幕，使得图像与讯息之间的关系越来越直接。慢慢的，二次世界大战的纳粹或反纳粹团体中，照片变成直接的宣传，图像就等于讯息了，连象征中的经验转化过程都免掉了。墨西哥的女摄影先驱蒂娜·莫德蒂（Tina Modotti）就干脆使用徽章或章记的图饰来经营她的拍摄对象。总之，摄影的演变，从这个角度来看，几乎是在寻找新的图像，用来阐释人与世界的关系。

阮：而我们现在最容易看到的图像倒是充满性的暗示。

陈：色情和情欲的过度暴露，反而会抵消官能的刺激效果。广告

摄影滥用性象征就是明显的例子。

阮：事实上，不管报道摄影或纯摄影也都有反效果的情形产生。

陈：只要图像化过于直接和明显就会如此。

阮：就报道摄影而言，什么是使活生生的影像最容易落入空洞的图像化的弊病？

陈：我想最重要的一点是我们必须把这个问题拉回到摄影伦理上来谈，一个摄影者绝不能把自己的过度主观意识强加到对象上。你一加上自己的过度主观意识，影像就会充满个人的价值判断，而这样一来，所有不同的事件都只映出一种情态，那是最图像化不过的影像了。[注8]

阮：这是心态或是技术上的问题所造成的？

陈："摄影枪"、"摄影眼"，这两个名词就是最好的说明，我想心态比较是问题吧！一个摄影家究竟把摄影行为看成是什么？是攻击还是观察？[注9]

阮：依你来看，除了心态问题之外，台湾的报道摄影家还有什么值得注意的倾向？

陈：大部份的人都在重复使用同一种影像讯息，拍摄的题材太过于简单重复，表现方式太过于类似。在创作表现上，重复也是一种手法，真正的重复是能使事物衍变出新意义的，但若只是观点的重复，图像原有的象征性会荡然无存。

阮：那你觉得报道摄影工作者该如何去避免观点的重复呢？

陈：我认为一个摄影家在攫取一个影像时，一定要注意他是在开启一个"收讯的新水平"，或者可以说是"期待的新水平"，在这个水平线上传达出事物的精神。这样，他才能使观看照片的人和对象有一种新关系。这才是影像的核心意义吧！[注10]

我们有太多封闭的影像，我们的报道摄影大多只是记录了事件而已，这只是框框里的"镜界"而已，好的作品一定要有破框而出的力量，把事件的意义延伸出去。

这时，我倒想举布列松（H. C. Bresson）为例，他的"决定性

时刻”一向被认为是他掌握到事件一刹那的精髓，那一刻是最美、最纯的。事实上，除了这点之外，布列松在这一瞬间里，投入了人生中的最具火花性的创作经验。他开启了观赏事件的新水平，因此他的影像是开放性的。他的“决定性时刻”并不是停格，而是释放。

符号与分析

阮：我想影像的“封闭”与“开放”现象，不只存在于报导摄影的表现上，心像摄影更有落入“框框”的危险吧！

陈：说得一点也没错。想要在外在世界印证自我内心情感的摄影表现，更会有掉进死胡同的隐忧。沙龙摄影就是最明显的例子。一些摄影家只顾着在外在世界寻找自以为是的“情感道具”——夕阳、莲花、水滴……其实，这些景物并不是不能拍摄，而是他们过度依赖影像符号的缘故。

沙龙摄影有两个大问题：

一、是依赖器材。二、是依赖对象。

摄影家完全以被动的态度来接受对象，他只是在经营他所看到的东西而已，一点也触及不了心灵的层面。我们几乎无法从照片上看出他们到底以什么样的观点来看夕阳和莲花。所有的景象都是被抽离、虚构的，这是没有根的影像。

如果一位摄影家没有透过拍摄的对象，及拍摄过程当中，来了解照相机与他的关系、他与对象的关系的话，就等于没有人文精神。

阮：换句话说，拍照就必须要放点人文的东西进去才行。

陈：总要放进自己的存在吧！也就是个人的主体性。

阮：摄影史上，在照片里放进最强的个人主体性的摄影家有那几

位？

陈：这倒难说了，可得好好想一下才行。

阮：你只要举出立刻浮现心头的几位就行。

陈：直接想到的是阿杰特（E. Atget）和桑德两位而已。

他们两个人由身边的环境中感受到绝然不同的东西，而做了绝然不同的表现。前者是以记录手法把他的时代精神传达了出来，后者是以自然主义的精神把威玛时期的德国民族性表现出来。他们两人的影像开启了无限的可能性，不单单是替自己的时代做见证而已，而是超越了时空，正如海德格（Martin Heidegger）所说的：把事物性转换成艺术品。他们的影像是不朽的。

阮：我想阿杰特和桑德在拍照当初，一点也没有想到，他们要在影像中放些什么东西进去，才会超越时代。不过，不管是谁，他总会期待自己的作品能被欣赏，这种期待会被接受的心理，应该会影响一个创作者的表现手法。基本上，我觉得这种期待，正是个人与精神时代之间的一股向心力。你能不能就这种角度，谈一谈影像创作心理？

陈：这个问题最好是举广告摄影为例，为了促销一件商业产品，所有的影像设计都是朝着希望被接受的目标进行。因此，所要表达的内容，几乎要预知观赏者的种种反应，甚至要挑起他原先根本就没有的欲望。因此整个拍摄过程，反倒很难看出“个人主体性”了。

我想任何创作者都期待着作品能够和越多人沟通越好，但要是这种期待变成了预见效果的追求时，就反而糟糕了。我们不是常听说：能够反应时代精神的作品最伟大了，但是为了反应时代精神而去经营内容，往往是最不乐观的。

阮：我们把问题缩小一点，摄影史上，有没有人以创作心理的角度，去分析摄影风格的形成呢？

陈：可能没有，大半是以这个角度去分析人对科技的崇拜心理。不

过，摄影倒是曾被应用在心理分析的病理研究上。十九世纪的一些骗子，经常诳称照相机可以拍出耶稣显灵的神迹，或一个人的前世经验……等等，这当然是无中生有的事。不过，这种现象意味着：照相机一直就和人类心灵的某些意识层面有着十分特别的关系。照相机凝结影像的功能，也往往被认为有“看到肉眼不能觉察到”的洞观力。因此，摄影除了被应用在物理科学的研究上，甚至还被用来做为精神分析的病理参考。最早把照相机当成心理治疗的诊断工具是：法国的 Salpêtrieie 医院，该院的医师 Charcot，正是佛洛伊德（S. Freud）的老师，他将歇斯底里病患发作时的姿式、表情，一一拍摄下来，并建立档案。这种方式，很明显的可以把不同病人的精神面貌，理出一个特征出来。至于它的效用如何，就不是我们所要谈的范围了……(注11)

存在与定位

阮：有没有人把这种方式应用在摄影创作上？

陈：事实上，每一位摄影家，尤其是肖像摄影家，都带有这种窥探别人心理层面的意图。黛安·阿勃丝（D. Arbus）几乎是本着这种眼光去看她周遭的人。当然也有人一拿起相机就故意要抛弃这种态度的，李·佛兰德就是拒绝用心理诠释的手法去拍摄对象的。前者所表现的是极端隐私性，而后者刚好相反。

由于他们两人的创伤心理是如此迥异，所表达出来的影像就变成如此不同，毫无疑问的，以创作心理的角度去分析影像风格，的确是一个可行的路子。只可惜，我们不能看到这方面较为有系统的批评文献。

阮：最后我想要把话题扯回访问的第一个问题上。你说：新一代

的摄影家，已经不像以前那样，是透过摄影语言来展现作者与对象的关系，而是靠照相机来探求他跟自我的关系。这样说来，摄影家已经没有探索外在世界的兴趣，而越来越沉迷于自我分析的需要上了。这种趋势，台湾的摄影工作者，有那些要注意的地方？

陈：有一点我们必须要有所体认：摄影发明于欧洲，从照相机诞生的那一天开始，他们与外在世界的关系就整个做了一次调整。接着在不同的时代中，这种新视觉对他们的文化一日一日的产生新的影响。而他们的影像语言也一日一日的在丰富其语汇。换句话说：他们对摄影本质已具有一个相当坚实的认识基础。反观岛内，一般来说，摄影一直只是业余人士的消遣，我们没有靠照相机累积出一个活泼而有生命力的影像文化。因此，在这个前题下，我们就要特别注意：如果照相机不够牢靠，充当人与对象的一个认识基础时，它也不会牢靠的充当人与自我的认识基础。我举个例子来说：台湾的某些摄影家，一谈到要用影像表达人的存在问题时，马上就去表达所谓的“虚无”、“荒谬”。事实上，“存在”乃是“自我”在世界中的位置认知。而不只是自我情绪的外现而已。这是因为他的影像没有表现出外在世界的真实面貌的缘故，也因此使“自我”和世界的关系落空了。所以我觉得以台湾的摄影现况来说，我们是很忌讳单方向的朝自我分析的路子走，而是要齐头并进才行。因为，我们并还没有藉着照相机，在外在世界之中找出“自我”的清晰定位。这样的影像表现，才有根可言，才会落实。

后记：摄影家的心态

这篇对话的整理费时近一个礼拜，主要是笔者将原先的访问

次序，做了相当幅度的调整。每次更动都会产生起承转合的困扰，因此笔者就必须和陈传兴再度会谈，设计新问题，好让讨论的进行，有个顺畅的脉络。也因为这样，原先沟通出来的一些心得，就只有剔除出去，免得干扰重新调整过的结构。其中有一个问题，笔者认为很值得台湾摄影工作者做为借镜，就附在后记上了。

当陈传兴以创作心理的角度，来分析台湾的影像表现时，这么说：

“我们的摄影家太急切了，好像自己的影像不能说服别人，就不够好似的。因此常常把自己的影像表现，和人文思潮和文化运动故意扯在一块大谈。某个阶段很热门存在主义，就把自己的表现说成‘虚无’、‘荒谬’的显象；乡土运动来临了，就把自己的照片附会成本土意识的觉醒；好了，现在人文摄影风行，立刻又大谈‘见证’、‘关怀’……。这种说服别人的心态，最后只落到——自己在说服自己的困境而已。”

的确，对任何一位创作者来说，总希望自己的作品能够经得起时代的考验，在不同的社会品味中，获得认可，受到共鸣。但是，把同样心态的影像，解释成不同的意念，只是对自己作品没有信心的表现而已。精神内涵，在按下快门的那一瞬间就已形成。创作者的心态在那一瞬间也已曝露了，任何事后的言词修饰，哲思诠释都是谣言罢了。

注 释

注 1　这两位是后现代主义艺术潮流里以摄影来创作的代表人物。从创作的角度来看，两人的手法各处于对立之两极。对于雪莉·勒萌来说“摄影既是艺术”，即使是再直接的拍摄，呈现出来的是一摄影世界；因此勒萌的作品不作任何布置、经营，就直接单线的拍下、录下一已录存之摄影影像。相反地，雪曼走的是另条路，是一从十九世纪“摄影小说”经杜安·迈可之传统，她和对象的关系并不是直接的而是一被她精心布置过的场景，拍摄过程不是一录取、摄制，而是导演布局。若再从拍摄对象来说，勒萌着眼在揭显出它是一“失落之起源”，一一再被延异之源头。当她提出一张被她复制的威斯顿照片时，观者要她提出原作来比较，她回说“当你看到原作时，你会要求看照片里的小孩，而当你看到小孩时已无艺术可言。”此段传闻颇有柏拉图对话集的“诡辩者”（Sophist）之意味，论争着影像被呈现对象之间的真实、复制品、模拟物之关系。雪曼处理的对象则是一虚构，她构创出来之事物情境，而并不是一真实物。换句话，影像里之一切皆是虚幻。

告勉强的说，作类似雪莉·勒萌的创作形式的尚有李察·普林斯（R. Pince）。

参考：

《The Photographic Activity of Postmodernism》(Douglas Crimp; October No. 15, Winter, 1980)

注 2　关于“公众物”与“个人物”这个观念，它是分析哲学和现象学里的一重要课题。我们可以用两个例子来简单说明，一是语言，另一是视觉对象（或概念界之物）。所谓语言系统（Langue），如文法体系就是一极端之公共语言，至于话语（Parole）则是我们个人对于公共语言、语范的一私人性之诠释和使用，它可从有限度的更改到极端的破坏，至于视觉对象，则更为明确，虽是同一物体在一个同样的时空情境下，不同的人其视觉经验对这物体并不会完全相同。摄影就是一将此种公共私人之差异极端明化之艺术。

注 3　对于詹姆斯的三点原则，基本上个人是采取存疑的态度，因为到底他是以实用主义再加上清教徒之伦理背景来立论。用此来看艺术创作，似乎我们又回到哲学的老课题：艺术是否有实用性，是否能促进道德教育……等等。这些可能较适于美式思想模式，但拿来看十九世纪以来的欧洲大陆哲学则可能不尽贴切。究竟“非理性”、“反逻辑”（形式的）是一促进现代艺术发展之主动力，它们一点也不合于三原则。所以在回答这问题时，我也只能以题外回答的方式回答。就拿摄影的净化功能来说好了，巴特就是一极端否认“摄影有净化功能”之说法。总之这里的论点尚待斟酌，留有此矛盾不清处，目的也无法是说明此问题之复杂多面性吧！

注 4　此是威斯顿所谓的“摄影般”的看世界。

参见：

《Seeing Photographically》　(E. Weston, 1943) 收在《Photographers on photography》(edited by N. Lyons, Prentice-Hall, 1966)，页 159—163

注 5　将史蒂格立兹的“对应”观念阐释及应用到最精确的莫过于迈诺·怀特。他以一神秘主义的论点来看“对应”，为观者之心灵透过照片与作者之共感。

参见：

《Equivalence：The Perennial Trend》(Minor White，1963) 收在《Photographers on photography》，页 168～175

注 6　见《Alfred Stiegliz》，An American Seer，页 161 (by Dorothy Norman，Aperture，1960)

注 7　于符号学理论里区分重复 (repetition)、多余信息 (redondance) 之不同意义；两者虽是一再重复使用同一符号但产生出之意义绝然不同，前者在表面之重复下隐藏变化、新意的暗流。后者是从传播理论那里借来的指称当同一讯号一再使用，其承载之讯息内容不但不会增加，反因此而削减其效率性成为冗讯，自相抵消。拿个极端强烈对比的例子来说，雪莉·勒萌的作品就是一运用重复而产生延异之表现，至于一般广告图像由于过度泛滥、充斥反让人无视其存在。

注 8　这里或许该说明下主观意识并不是指主体性 (Subjectivité)（依现象学之定义），它只泛指作者之某些特定之意识型态、主观偏见等等。

注 9　任何过度之涉入即是一种暴力行为，一种攻击。而所谓之观察也不是只指冷眼旁观之说，而是有某种程度之主体性渗入。

注 10　收受境界 (L'horizon de réception)，期待的新境界 (L'horizon d'expectation)，借用自诠释学理论 (Gadamer，Ricour 系统的)。简单说，它是指一作品之无限开放性，隐藏有多种可能性之读者；也唯有这样一好的作品才能超越时空之局限。但重要的是此水平线之开启是一互往、对话之形式交织于作者和读者之间一随时开启的“生产片刻”，从此点上读者不只窥得创作者之心意，他甚至会由此渗入作者之“心—手—文”的三者一体之间。个人浅见认为布列松所提出之“决定性时刻”的意义正是在此，而不是在于一只是纯形式化的公式手段而已，于这片刻我们甚至可听见快门开合的声音回响在照片里。

注 11　在精神医学史上夏柯 (J. M. Charcot) 占有十分重要地位，他以直接观察歇斯底里病患的躯体变化行为，并加以描述、分类，取代先前只重病患个人的叙事记载。以一个新的眼光重新发现歇斯底里，照相机的精确、瞬时性更让他能发现片刻即逝的现象，建立一新的观看伦理。照片的记录形式比起速笔记录和那时很普遍的翻制病患的等身大腊像来说是更完整又快速。于夏柯以近于直接接触的摄影分类方式研究歇斯底里症时，法国有另一精神医师巴哈底克 (Hyppolyte Baraduc) 也运用摄影来录取人的灵魂、内在力量，所谓之氛围 (aura)，近于疯狂似的想以此类照片来诊断歇斯底里症，而不知自己被渗染了困于摄影之中介。由两者的比较可看出在十九世纪末，同一复制再现的影像科技可能被使用者之主体性所改变成为反科学的工具。

参见：《Invention de L'hystérie，Charcot et L'iconographie Photographique de la Salpétrière》(George DiDi-Huberman，1982，éditions Macula，Paris)

第三问

摄影与伦理

与陈传兴对谈影像的创作伦理

前言：观看的道德

我们很容易分辨一个人是善意的欣赏美女，或戴着有色眼镜在眈视对方。眼神会泄露一个人的心思意图，善意的眼光会被接纳，甚至令对方愉悦；而戴着颜色的窥视，则会触怒别人，或引起恐惧。但是当我们用照相机看人时，不管你的心思意图如何，这种透过观景窗的观看行为，就是一种侵犯的举止，因为拿照相机的人企图把看到的东西，变成自己的私有物。

摄影对人类文明所产生的诸多影响中，以这种"观看伦理"的变革最为深远。一个人的隐私范畴也因相机的产生而和以前绝然不同。在昔日，也许一位名人的小动作或某些癖性，只有他最亲近的家人、朋友会知道，而现在则成了众所周知的特征。

相机不但使人与人之间的观看方式彻底的改变了，也使每个人的生活、心理空间非得腾出一大部分变成"公共场所"不可。拍照的人不但要进入被摄者的这一个"公共场所"里，掘起别人某一程度的隐私，而也要在自己的内里腾出更大的空间，容纳这些取诸于不同对象的"私有物"。

以这个角度来看，摄影是一种赤裸裸的交谈方式，手执相机的人，只要稍微疏忽就极容易使被摄者受到伤害；摄影家的意图不稍加约制的话，就极容易完全掩盖了对象的意义。

有一个比喻是十分恰当的——"摄影"要摄取的是对象的影子，摄影家一方面也充当打光源的工作，影子随着光源的远近和角度的不同，而显现出不一致的形状、大小。不管打光的手法有多少种，但有一点是绝对不能逾距的——那就是摄影家绝对不能用自己的身躯把光线完全挡住，不使它投照在对象上。换句话，摄影是绝对无法完全主观的，就如同它不能绝对客观一样。完全客

观则谈不上是艺术，完全主观则谈不上是摄影。

摄影的伦理，就是建立在“看”的道德上。我们该怎么“看”对象，我们又在对象上“看”到多少自己的影子，“看”到多少人间的冷暖，“看”到多少世事的无常，“看”到多少不变的道理。不管怎么“看”，我们是绝对不该在第一眼时就把对象触怒了，也不该用伪装的眼神欺骗对象，更不该用侵占的方式，用眼色凌辱对象。

照相机是“发明”的工具，不是“生产”的装备，摄影家是在对象上发现使自己信服的真理，并不是利用对象去捏造一则谎言。在这篇对谈里，陈传兴为我们厘清了许多。

影像的占有

阮义忠：就创作者、照相机和对象这三者之间的血缘关系而言，摄影表现有什么是绝对不得逾越的？

陈传兴：最基本的是，我们绝对不能因为要满足自己的创作欲望，而把对象的存在完全掩盖住了。最起码，我们要和对象维持一种平等对待的关系。换句话说，在拍与被拍者间，虽然有一种主从关系，但不能以驾驭及使用对方的态度去创作。我们可以从这样的作品中，看到摄影家面对景物的心态，此时照相机只是满足自己欲念的工具而已。

阮：那一类的照片最能反应这种心态？

陈：像偷拍的照片、名人隐私的镜头等就是最极端的例子，有时新闻摄影也经常会涉及这个问题。

阮：这种情形是不是在比较私人性的题材上特别易见？

陈：在共同性——也就是集体性的对象上也是常见的。比如，像纳粹对犹太人集中营所拍的一些照片上，我们也都可以看到驾

驭对象的占有欲。

阮：从这里我们是否可以找出影像创作伦理的某些信条？

陈：谈到伦理，一般人都想到道德的必须性，某些行为不得逾越……等。事实上，我们谈的是广义的。明确点讲，这里所要谈的，应该像亚里斯多德（Aristotle，384～322B. C.）的“尼柯马克伦理学”（Ethique à Nicomaque）[11]里所说的创作伦理，而非一般人说的道德哲学。

阮：亚里斯多德对创作伦理有什么特别……

陈：在这本书里，他比较着重一从创作本身的乐趣及欲望的表达，和对象产生的关系上，来看创作过程里的生产行为。

他反对创作者过度的渲泄及表达。如果作品是一种毫无保留的表现时，欣赏者反而就成为创作者的泄欲对象了。比如，色情照片中的美感问题根本就不重要了，它只是一个以“美感”为幌口的色欲曝露，只是创作者用来满足自己的偷窥狂，充满着挑衅的念头。拍照的人只想让观赏者震惊，而且是很短暂的在快乐假象下受到震惊，一点也不会引起别人的反思。

阮：这里只谈到过度表现的蔽病，“尼柯马克伦理学”里有没有提到“不够”的现象？

陈：有，亚里斯多德就用人的奢侈与吝啬两种行为来比喻。

阮：“不够”又有什么问题？

陈：所谓“不够”，是创作者在拍摄时怕自己被器材、题材吞噬了。这里就有精神分析理论所谓的“自我保存”[12]或“死亡恐惧”的潜因。因此，在这种情形下，我们可以从作品中感觉到，创作者很萎缩的躲在照相机背后，摄影者一直在努力的把自己的痕迹擦拭掉，怕自己的话说太多，一而再的把自己隐藏起来。

我们在罗伯·法兰克（R. Frank）的作品中，就可以感受到这种味道，他很想走出一个新的意念，但往往只让这个意念走出了一半。法兰克虽然很反布列松，但是我们也可以从他的照片上，看到有决定性时刻的影子。他的整个态度是 ——一位眼睛锐利

的旅行者，他怕别人看出他心路历程的轨迹，怕别人把他定型。因此，我们可以从此处看出，他对自我的保留欲很强，但是我们不能就传统的创作伦理来判断他，说他的东西不好。

然而克莱因（W. Klein）就以很强烈的方式把自己渲泄出来，他不怕别人定型；不怕别人以一个特定名词把他归类。他不但在创作伦理上反布列松，也在表现方式上反布列松。克莱因和对象的关系，就是充满暴力。

阮：我们举他的照片来谈吧！

陈：比如，小孩拿枪对着他，和东京精神病院里墙上涂鸦的治疗等照片就是。他的作品并不是单方向的暴力，而同时也承受对方向他提出的暴力。

而法兰克与对象的关系就是远远的看，以一种象征形式的方法去看，是一种比较有距离的接触，这里所指的并不是现实空间的距离，而是法兰克自己在对象之间所维持的一段心理距离，在这距离下才可以保护自己，一来可以保护他与对象之间所可能产生的暴力，二来可以免掉别人由作品中看出他的主体意识。

对象的反扑

阮：你用法兰克和克莱因做“太过”与“不够”的举证，这都是好的一面，有没有反面的例子？

陈：过度渲泄及表达的问题，我们在前面提到了，而真正极端的“不够”，就是创作者的表现行为已经沦为机械活动而已，拍照对他而言，不是例行的工作，就是很不得已的谋生差事。当然，从另一方面来看，由一位摄影家在拍照当时，对他的对象愿意认识多少，介入多深的问题，我们也可以拿来衡量他的“够”与“不够”的程度，毫不关心就是绝对的不够。

阮：这样看来，任何一位创作者都有“太过”及“不够”的时候了？

陈：没错，当我们按快门的行为变成只是手的动作时，创作者就沦为相机的一部分机械。还有一种更惨的情况就是——拍照的人沦为对象所驾驭的对象。有些元首的专任摄影师就是如此。摄影师所能记录的，只是对象所要求的目的而已。这不但谈不上亚里斯多德所说的“奢侈”、“吝啬”，而更是等而次之了。

阮：反观台湾的摄影表现，依你看来，则比较偏重何种现象？

陈：说实在，我们的报道摄影作品，实在是比较站在摄影者的主观立场上，多半是强调“关怀”之必要，而却以高高在上的姿势来看待摄影对象。

报道摄影最忌如此，惟有当照相机前与照相机后的人，是呈平等对待的关系时，才能使影像达到真正见证的目的。我举布兰德（B. Brandt）早期所拍的煤矿工人做为例子好了；他只是尽量的站在对象的角度，来传达他们的生活经验，而不是揭发隐私的观点来拍，这样的作品就能永远的感动人。

阮：这是人与人之间的对等关系，在心像摄影而言，就变成人与物的关系了。此时，创作伦理又是如何？

陈：尽管一种是在拍人文的东西，而另一种是在拍物体，但它们之间却有一个共同点，那就是创作者想投入对象的意念。我们知道，照相机只能提供对象一个特定框框的空间，摄影创作就是想突破这个框框，让影像由有限的语意跨向无限的可能。

反过来看，如果一位创作者在拍这些“即物”或“新即物”的摄影时，他太被物体的形式所吸引，就会被物像所囚锁，而失去自主性了，更别想成为无限性的可能，国内的心像摄影作品大半是如此。

阮：我们所谈的创作理论，乃建立在主体与客观的对等关键上。可不可以这么说——创作者的心态是决定对等关系是否建立的最

主要原因？

陈：我想心态是其中较充分的关系，但不是主要的原因。

阮：举举例子，还有那些原因？

陈：比如说，被摄者给予拍摄者的影响，被摄者面对相机及拍摄者的心理反应，都有可能直接或间接的影响创作者的心态。有的摄影家会故意利用被摄者的“相机意识”去夸张对象的情绪，或甚至丑化他的形象。有的摄影家就会尽量去疏导这个意识，而引向新的形式，至少也要导致双方比较可以交谈的情态下，再按下快门的。

阮：关于这一点，我们可不可以拿实际例子来说，当被摄者面对突然冒出来的相机，而产生骇怕或哑然的反应时，有些摄影家就会故意攫取这种景象，而来印证自己的创作观——“孤寂”啦、“空虚”啦、或“悲壮”等等。而其实，当时被摄者的生活里并没有这些东西，他的反应只是偶然的相机意识而已。而有些摄影家则会让对象在心情平息之后，再度浮现真实的心理情况时，才会拍下来。

陈：你举的例子十分切题。摄影家本身的意向，往往会越使自己的眼睛朝特定路线去观察对象；比如，新闻摄影者就往往会在平凡的生活中，找出诙谐、幽默的事件，虽然也有人特别借着这一面去丑化对象，但是我们还是可以从作品中，衡量出这是摄影的偶发性，或是创作者意图的差别所在。换言之，我们还是可以察觉到——创作者与对象之间的伦理关系。例如：穿帮照就不只是代表偶然，它的背后就是一种占有对方的强烈意图。

真理的反面

阮：另外也有一些表现手法，表面看起来比较不带占有对象的意

图。但是本质上却也是一种主观的过度介入。比如说 —有些摄影家很喜欢在人生常态中，专门挑意外事件来表现，然后硬把“人性”弄得晦涩不明，而名之为“疏离”、“悲废”……等等处境，这种现象又是何种情形？

陈：这种现象，不只是存在于摄影家创作上，连同我们的文艺思潮走向也都曾经历过这段时期。话说当年，台湾受到存在主义的影响时，我们就跨错了一大步子。现在我们冷静的回顾一下，并且以六十年代末到七十年代初，西方对唯心人道主义的大论战观点来看。我们知道，台湾误解了萨特的“参与”、“介入”以一种西方中产阶级、小资产阶级的眼光去看社会问题。我们要看一个时期的文化思潮，不能片面的只就某些口号、现象及零碎的理论去断下结论。萨特这些没有根、没有具体深层实践基础的理论，在后来受到强烈的批判时，我们并没有将这些论战引进来做为借鉴。因此，台湾受到的影响就变成十分片面了。于是，我们把“虚无”当成是另一种方式的“生活”，把“荒谬”视为另一个角度的“同情”，把“孤寂”视为“悲壮”把“疏离”视为“关怀”，把“人性”做了另一码事的看待了。于是我们的创作者个个都变成“受难英雄”，在他的眼睛底下，充满着和他一样受苦受难的自我放逐的生存者。在那时，表现在小说、诗、音乐、绘画的东西都是如此，而表现在摄影上的就更极端了。

阮：就“曲解”而言，似乎任何表现形式都有可能犯错，我们把范围缩小一点：创作者要本着什么态度，才会尽量忠实于对象？

陈：这个问题牵扯太大了。从亚里斯多德的“诗学”(Poétique)里，我们可以看到“真理的实践性”，以及这个真理是否为真的距离。有些东西一定要用转接的艺术来做，并不是要完全等于事实，我们只能做到尽量接近事实而已，所谓的“逼真”(Vraisemblable)[GE3]，我们知道一件“事实”并不能用另一件“事实”去代替的，而只能用另一种东西去表达它而已。而这种

东西，往往是超乎人世的形式，从根本来看，“事实”与“接近事实”就是两个不同的东西。所以用整个西方美学的观点来看：以艺术表现形式来讲真理，往往有其极限性，而必须以创作的边际性来介入，不可能以正面的方式来完全的表达。

阮：摄影影像取之于对象，因此照相机接近事实的努力，就不大可能以“超乎人世的形式”来表现。因此，有人曾说摄影是最接近真理的一种语言，你对这个意思有何看法？

陈：这完全要看结果而论了。由摄影本质来看，它毫无疑问是最中性的语言，最具考据现实与事实的能力。但是就照相机观照事实的角度来看，它同样具有别种语言所没有的障碍。因为照相机不但把流动的时间截成零碎的刹那，也把事件发展的空间，做了相当局限的裁切。因此，如果一位摄影家存心要扭曲对象的话，那他比画家、文学家、诗人，都要方便太多了。因为这样的影像，尽管是在诋诲对象，但它还是以考据现实的姿态出现的。我们可以这么说：摄影可以用似是而非的方式去传达一种讯息，也最能扛着真理的幌子骗人的。

后遗的效应

阮：这么说，存心要用相机去指“非”为“是”，是很容易的事。但是，我们知道，这样的作品很难使别人信服。同样的情况也存在于——假如一位摄影家完全忠实于对象，指“是”为“是”，指“非”为“非”，别人透过他记录的影像一点也不会曲解事件的原意，但是我们也不能担保，这样的照片就会感动人呀！因为事情的真相并不一定会感动每一个人。知不知道和会不会感动，完全是两码子事。

陈：这个问题十分有趣。我们举个例子来看好了，一位十分有关

怀情操，又深具人文素养的报道摄影家。照道理讲，他的作品应该是充满人道精神，而能持久感动人的。但事实则不然，历年来的许许多多社会调查档案照片，永远只是资料夹里僵死的影像而已。这些照片，也许是当时社会最惊天动地的事件写真，最有正义感的影像控诉。但是，一过了那个年头，它就很难感动人。问题出在那里呢？摄影家的信念、心态、表达技巧都没问题呀！这到底是怎么回事啦？所有的"是"都加在一块了，但还是不管用。这里就有一个老掉牙的问题，值得我们回味一下了，终究一句——艺术不是要做"立即效应"的事，而是要做能产生"后遗效应"的事。

由于影像语言是那么直接而一目了然，因此它的"立即效应"比文字要大多了，我们用它来挖掘社会的黑暗面，和不平等的地方，是十分有效而会引起极大的回响的。但这样的照片，是不是有"后遗效应"就大有问题了。

阮：我们可不可能把"后遗效应"，用尽可能浅白的方式解释一下？

陈："后遗效应"（l'effet d'après-coup）[注4]，"延递作用"（retardement），此两名词是衍生于心理分析理论里关于无意识的压抑、转换及被压抑转换着以异于原形之方式回转的现象。我们先前提过"自动排除"所产生之"后遗效应"即属于此类。约简的说后遗效应之两大特征为一、以"他者"形式回转。二、时间上之延后出现。但此种再出现之过去是从不可能以任何"现在"、"呈现"之时间形式展现于外。解构主义之"延异"（différence）实际上衍续此观念，运用它的非现时性，非呈"现"来解构传统哲学里的机械性二元对立（呈现——非呈现）（Présence-Absence）。后遗效应强调的是遗痕（trace）及其效应（effet），摄影艺术的材料、表现方式可说是最贴近此种效果之最佳隐喻、比方。

阮：苏珊·宋塔（S. Sontag）曾把摄影解释成"观看的伦理学"。有没有人以创作伦理的角度去从事影像批评的？

陈：还不大多见，我们只能看到断断续续的讨论而已。比如，新闻道德和个人隐私权啦，或肖像权的问题 —— 到底一张人像照片的版权是属于拍摄者，还是被摄者的问题。不过，这样的讨论，由基础来看，也等于是为创作者与对象之间的伦理问题在费神……

不过，当我们要严肃的就"观看伦理"的角度去看待作品时，事实会变得很复杂。比如，有关战争的记录照片，就是十分明显的例子。战地记者拍的是一回事，军队的官方记录又是另一码事，各有各的出发点。有的是纯为了宣传，有的是照实写真。此时，我们要本着什么样的心情去看照片，去了解真相呢？

格里菲斯（P. J. Griffiths）的越南战争照片，在美国人的眼光下是 —— 美国子弟去参加不必要的战争；而在我们来说，我们该如何去看它？

同样的，现在的伊朗、伊拉克、贝鲁特战事，在西方人是一回事，但在这些战争国度里，一定是另一码事，他们拍出来的东西也和西方记者完全是两回事。此时，我们到底要本着什么样的态度去接受这一切呢？

阮：这当中，有没有一种观点比较符合观看伦理？

陈：很难，就是完全站在西方立场，我们也会碰到互异的角度，我们对一场战争的了解，到底是认同卡帕（R. Capa）所记录的，还是像史密斯（E. Smith）所拍下来的。换回来，由电影看，我们到底认同像马侯的《希望》，还是好莱坞的《战地钟声》。难就难在：我们到底要接受赤裸裸的现实，还是经过诗意化或情感化的精神？我们可以举更极端的例子来看创作伦理和观赏伦理带给人的困惑：当代的一位十分特出的女摄影家、电影家 —— 烈妮·李芳丝坦（Leni Riefenstahl），是唯一在纽仑堡大审时，被判罪服刑的电影导演，因为她替德国纳粹拍了太有影响力的宣传影片了。可是她也曾拍过像"NUBA"这种最富原始文明的照片。我们不能以她其中一个阶段的表现去看她一生的创作伦

理，只能就该阶段的作品，去追究她和对象，以及作品所产生的影响而已。这是一种比较开放性的看法，比下一个硬性的规定要好。

阮：有一点我们不能否认，尽管卡帕的战争照片是赤裸裸的现实，而史密斯的战争照片是诗意化的精神，他们之间的表现尽管是多么不同。但是，他们却有相同的一点——那就是他们的照片都给人真实的感觉——替战争、替人性、替人与战争的关系做了永垂不朽的见证。

陈：他们相同之处，乃在于两者都是透过相机来追求自己深信不移的真理，而他们不同之处，乃在于他们对真理的传达方式不一。

阮：就这点看，我们可以说他们坚守着同一个创作伦理，他们对人性的看法是一致的罗。

陈：正确一点的说，卡帕并不是要讲真理，而是要真理自然地被发现。

而史密斯则是这么说——我要说的是真理。换句话，史密斯是被真理所驾驭，在他的作品中，我们可以找出他的思想核心、创作态度都是一种对真理的臣服。

而从卡帕的作品，我们可以发现，他是以一种质疑的态度，让真理以现象的方式自行显现，他并不想成为真理的工具。

打个比喻，卡帕的照片，就像石头丢在井里的回音，而史密斯则是把井做出来给你看，有没有水就不知道了。

观赏的空间

阮：你将卡帕和史密斯的作品形容得非常特别，前者让我们听到回音，后者让我们看到井的存在。这是否意味欣赏者应该用不

同的方式去接受不同风格的作品？

陈：创作者、作品、欣赏者之间的关系，实在很像是住在同一间屋子里的成员，每一位成员在“家”里，不但要拥有“私人空间”，也一定要拥有“共同空间”才行。成员中的任何一位，如果他把“私人空间”太过扩充，或太过萎缩都会有损“家”的成立的。我们举个例，如果创作者的表现欲念太过彰显，作品就会十分形式化，这样就会使欣赏者完全处于被动的情态下。我们知道，任何欣赏者都不可能用被动的方式去接受“真理的话”。同样的，如果欣赏者太过于用自己的人生经验去面对一件作品时，他很容易就会排斥自己人生经验的形式与内容。他本身的意识形态就阻隔了千百种“真理的声音”。如果他本身的人生经验、美感经验太“萎缩”的话，那任何作品，在他的心目中，又都呈同一种模式在输入。此时，他一点也分别不出不同作品的内涵，或甚至无法被作品所感动。

因此，我认为：事实上，欣赏者在面对一件作品时，并不需要去试用不同的接受方式，反倒是要对创作者的表达意念，和作品所呈现出来的样式之间的关系去多加考量。这样，我们对不同的作品，就更能够体认出它的不同风格之所在了。

阮：你提到“家”的观念，简单的说，可不可以解释为每一件艺术品都该留给欣赏者一个观赏的空间？

陈：海德格[注5]、佛洛伊德都曾在他们的美学观念里，把艺术创作形容成“家”的构筑。一个“家”的空间因时、因地、因不同文化而会有所不同的。在艺术创作里，最重要的是——如何去构成一个“家”，来容纳摄影与对象、作品与观看者之间的经验传递关系，让所有成员能在同一间屋子里生活，并且把“家”留给下面的人住。

佛洛伊德曾把艺术品给人的感动，如此分析着——“把一个我们不应该看到的东西给你看”。有的人是等你走进屋子里之后，不期然的在某一个角落发现这个东西，有的人是等你一开门时，

就把这个东西往你身上砸去。不管是什么方式，总之，一件好作品一定要有让欣赏者容身的空间才行。换句话，艺术品就是“共住”。

阮：由这个角度来看，欣赏一件作品的美感经验，就是意味着欣赏者在“家”里的共住经验了，作为“家”的一份子，欣赏者应本着什么样的观看伦理？

陈：这是个有趣的问题，我们还是要用最极端的例子来看会比较明朗。如果一位读者，他会去买一张隐私照片或色情照片，那他对这种照片的态度，就是一种“拥有的物质”，艺术品不是在提供一件让你拥有的东西，而是在提供一件令人能够经验的美感，能体认的精神。因此观看伦理若有任何必要性，这就是最重要的一点认知——我们不是要“占有”创作者的经验，而是要“共享”。

阮：有人说，艺术品是在训练人们的眼光，引导群众的心智，推动社会的进化。换句话，观看伦理一直被不同时代的创作风格在牵引着，在左右着。做为一个欣赏者而言，他是否应本着自己的信念，才不会茫然无所从？

陈：政治、经济条件不同，不但会导致创作伦理的变革，也会改变观看伦理。本来一张平凡的家族照片，并不带有美的意义与价值，但是经过长久时间之后，当它被收藏家收藏或进入美术馆时，它的价值就完全改观了。这时观看伦理也就被左右了。因此就收讯的角度来看，欣赏者一定要有自主性，但这种自主性并不是任何人都有的，是要经过适当的学习，这种能力在绘画欣赏已经是很难的，更何况是摄影，因为它太普遍，而又是那么忠实的复制。

阮：这里有没有牵涉到——摄影本身就是替时间做定影的方式，因此时代性也会左右影像的价值。

陈：可以这么说。

阮：在这种情况下，观赏者的自主性要以何者为重？

陈：首先要把时间附生出来的因素——如追怀、沧海桑田暂时存而不论才行。

忠实的差距

阮：不论是创作伦理或观看伦理，摄影最根本的基础，乃在它必须忠实于对象。问题是创作者认为的忠实，是不是能为对象所接受呢？

陈：这倒不一定。所谓的“忠于对象”，虽然拍摄者会尽量进入对方，但事实上还是以自我的观点进入而已，这里头根本就存在“我”和“他”的差异。因此所谓的忠实，就是某一种程度的诠释，尽量以“让我进入他”或“以他来替换我”的形式出现而已。因此，如果硬要说有“忠于对象”这回事存在的话，就得先承认这个永远无法跨越的差距才行——这是就本质来说。另外，我们从器材上来看，就更不可能了。因为照片是三度空间投射于二度空间的影像，不论是黑白摄影、彩色摄影，甚至是雷射立体摄影也好，无论再怎么忠实都是必须牺牲掉一些东西的。

从以上两点看来，什么是“忠于对象”本身就是一个大问题，我们只能从这个问题所产生的一些疑惑的地方，去引出一些新问题来，如此而已。

阮：如果“对象”是一个人来说，而我们是在拍他的肖像，或替他的生活情况做了一些记录的话。此时，“忠于对象”以及对象是否能接受的差距所在，就很清楚的显现出来了。

陈：一张肖像照，是否能让被摄者所认可，全在于他在照片上能不能发现自我的形象或他想象的形象而定。但自我形象或想象的形象，还是拍摄者给他的诠释。

换句话，这时候“忠实与否”就是双重标准。这也是一般伦理学里很重要的命题——“个人”与“公众”之间的道德规范、系统、形式，事实上都是以两者的关系来界标的。因此“忠实与否”的准绳，就出现两种截然不同的形制，一、是以被摄者的认可，二、是以一般大众对他的看法，来做为丈量的标尺。

我们举个例，家族肖像及官方元首照片就是两回事了。家族照片，完全可以不顾及“公众”的观点；而元首肖像，就必须以一般性，甚至是图像象征性的表现手法才行，因此形象上的类似与否，或人物性格的忠实与否，就变成次要的事。

阮：如果所忠实的对象是由一个人扩充出去，而变成时代精神或社会征兆时，那“忠于对象”的丈量标尺又是什么？

陈：这个问题很大，我得先把话题岔开一下来谈才行。

艾默生以十九世纪的自然主义手法来反应他的时代。阿杰特拍塞纳河畔的树、房子，以抽象手法来反应他的时代。桑德就更直接的以自己民族的脸孔来反应他的时代。

这些人都不只把摄影看成是纯记录的工具，他们一直在找一个适当的形式来表达他们和时代的关系。因此我觉得，或许我们该把这个问题看成一一位摄影家有没有在个人与时代的关系中，理出自己的创作语言、美学形式。能够理出来的就是量对了时代精神的尺幅。

阮：这样谈稍微抽象了一点，让我再把问题限得更死一点，就像狄更斯的“双城记”里的第一句话一样——这是光明的时代，同时也是黑暗的时代。每一个时代都有它最具象征性的精神所在，做为一个摄影工作者，如果他要见证时代，总要有所本，才会符合“忠实”的标尺。我们总不能把黑描成白的，或把白涂成黑的。

陈：这里的“忠实”已经是另外一回事了，这个“忠实”已经是涉及到有否所谓的根本的真理存在。一个创作者在此时已面临了一个选择的问题。比如，一位纳粹战地记者，他到底要忠于什么？是忠于德意志帝国，或是忠于人道……

后记：自我的忠实

伦理规范和教条训言之间的界线实在很难把握，这是本篇访谈最令人头痛的问题，因为没有人替别人下一道——艺术创作应该如何如何，又不应该怎样怎样的戒条。

笔者访谈陈传兴的过程中，经常是处于对立的情形。笔者很希望能够找出摄影家和对象之间的明确伦理规范，而陈传兴则一再强调——无论是创作伦理和观看伦理，都不应把它们定得太死，而把笔者训言式的问题，引到十分广阔的创作经验和文化背景的剖析上，这也是本篇访谈令人格外感到幸慰之处。

摄影创作伦理，谈来谈去几乎都绕着——摄影家应该“忠实对象”的基础上而引出“怎样才算忠实”的各种角度的探讨。毫无疑问，如果我们不以“个人”与“公众”之间的关系来考量伦理问题，那任何方式都可以算是“忠实对象”的表达。因为此时，对象不是“自己”就是“虚无”。

当笔者以此问题就教陈传兴时，他把话题转向台湾的创作风气上：

“从一些摄影作品当中，我们不是完全看不到作者的‘自我’，就是光看到‘自我’而看不见对象。前者，通常是在所谓的报导摄影作品里，因为拍摄者的人文素养不够，只是一味的赶时髦，以为拍摄的对象是下阶层的人，就表示自己深富人道精神。而后者又经常是个人风格极强的摄影作品，拍摄者被自己的人生观限死在一个狭窄的角度上，以此为出发点去看人间众生相，其实他只是看到自己的影子而已。两者表面看起来都很忠于对象。其实，由前者观之，我们不晓得是“谁”在忠于对象；而后者，我们却不知作者在忠于什么？

注释

注1　伦理学，如同本体论，认识论于西方哲学史里各时期之哲人皆想提出个人独特之见解，因此整套理念体系颇为繁复，虽说单围绕一个"善"与"幸福"之关系的诠释就又有多种差异说法。这里单截用亚里斯多德之"尼柯马克"伦理学的原因是，首先当然是简化问题用一较浅显可掌握的观念来看所谓之创作伦理，探讨美学与伦理学之间的彼此互通关系。另一点，则是因为在此书里亚氏以一政治　经济的论点来看创作行为，及此行为和观赏者的关系；也即是说他提出了一创作生产行为的经济分析之概念，开引先行的近代精神分析（哲学）及解构哲学对于艺术创作的美学观。衡诸此二点，个人很直接的取用它作为此次对谈的理论依据。

参见：Aristotle《Ethique à Nicomaque》(Introduction, notes et index, traduit par J. Tricot)

注2　于佛洛依德之精神分析第一期理论里强调"快乐的原则"基本上依据的是人之一在我保存和延续生存的本质来的，但于第二期引进死亡、破坏倾向后，佛洛依德发现人也有自我摧毁之倾向。照相机同其机械性及其本身特殊的生产模式，很易引起一恐惧、焦虑之倾向，此时摄影者、被摄影者对此倾向的反应就十足决定了以后产生的照片形式。

注3　从希腊以降，西方艺术的以模拟（Mimésis）为中心的创作行为一直和另一原则不可分一一逼真（Vraisemblable），亚里斯多德在"诗学"里拿它和"可能"(possible) 作对比以此建立喜剧和史诗之不同。他说，在喜剧里："诗人靠逼真之事件来建立其故事。"一般来说，"逼真"的叙事形式寻求现实性，同时在叙事结构上必需有一严谨之逻辑必须性才可以。但终究"逼真"只是类近于真理，或说"真理"之表现而已，并不是真理本身。参见：

《Aristotle：La poétique》Texte，Traduction，notes Par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.（ed du Seuil 1980）

注4　见《Après coup》条例在《Vocabulaire de la Psychanalyse》，J. Laplanche et J. B. Pontalis（P. U. F. 1967）

注5　海德格在"建构·居住·思考"（Bâtir，Habiter，Penser）里说过"人与空间的关系只不过是居住（L'habitation）以其存在的方式被思考"，而任何的建构行为本身即已是一居住，即已是在构筑一住家。引用到摄影创作里我们可以说当摄影者将相机置入空间时他已开始改造，构筑一家居空间，容纳他和被摄影者，并期待未来的居者。佛洛依德从另一层面也分析了"家居"和困难异于此产生"不安之奇异感"（Das Unheimliche），而产此种感觉的根本原因在于应被隐藏、压抑的事物突然回转而使得承受者突然接近其自身之无意识层面，回到其自身家居的阴暗角落，是这点让他不安。参见：《M. Heidegger：Bâtir，Habiter，Penser》(1951)，traduit Par Andre Preau，dans《essais et conferences》(ed gallimard 1958)，S. Freud：Das Unheimliche (L'inquietante etrangeté，1919)（Traduit Par Marie Bonaparte，et M. Marty）

第四问

摄影与批评

与陈传兴对谈影像的欣赏与批评

前言：影像的语言

当我们看到一张照片时，第一个闯进心中的讯息是什么呢？是画面的主题，还是照片的调子？是光影的变化，还是构图上的张力？

我们可以肯定：一张好的照片，一定会令你在第一眼的目击下，就同时接受其中的一切讯息，它们不会以先后的次序来感动你，而是令你对影像所涵盖的所有内容，有一目了然的印象。

摄影把物象的时空性，浓缩在单格的画面中。而且一般照片的尺幅，都是在一眼就能尽览的大小范围内；因此，照片的影像语言，不需像绘画、文学、音乐、电影那样，需要借着足够时间的传递过程，才会令人一步步地感受到创作者的意念，以及作品的精神。

由于影像语言是那么不可拆解，因此摄影批评的建立，也就格外的困难。在笔者与陈传兴的访谈过程中，我们曾费尽心力在文献资料中，企图理出一套较具方法学的批评论点。然而，我们处处都感到碰壁，不得其门而入。

当今的摄影批评大家——亨利·侯门·史密斯（Henry Holmes Smith），就曾在权威的摄影批评月刊"Afterimage"，写过一篇"批评的困难"。洋洋洒洒的数万字，尽在大吐苦水。说影像批评是如何如何的困难。而连写了一本震撼了整个摄影界的名著"On Photography"之才女——苏珊·宋塔，在接受法国（Métro，July，5 1978）报纸的访问时，也这么明说着："我这本书绝对算不上是摄影批评。"

虽然，厘清影像批评的工作是如此的困难，但是笔者和陈传兴还是不自量力的硬谈下去。因为，我们觉得只要把前人感到困

难的地方，挖出来讨论，或多或少都可以提供给我们做个参考。

因此，这篇对话充满伤透脑筋的思考努力。虽然没有替批评方法理出个结果来，但却是替批评方向拉出一条头绪，让我们大家不断的去想它、不断的去找答案。

早期的摄影批评

阮义忠：史上有没有出现过爆炸性的摄影论战？

陈传兴：有，在十九世纪的时候，艾默生（P. H. Emerson，1856～1936）发表他的那册名著——“艺术学生的自然主义摄影”（Naturalistic Photography for Students of the Art）时，当时英国的重要摄影刊物，都纷纷为文大加挞伐，替摄影的本质、影像的表现做了相当深入的争辩。

阮：这些刊物是哪几本？

陈：较著名的如：崔尔（T. Traill）主编的《摄影英国》杂志（The British Journal of Photography），鲁宾逊（H. P. Robinson）主编的《业余摄影家》杂志（The Amateur Photography）和布拉斯（T. Bolas）主编的“摄影年鉴”（The Photographic Journal）。这些刊物正是当年主掌摄影方向的主要媒体。[注1]

阮：艾默生在他的书里，到底对摄影提出了什么惊人的主张，才引起了这么大的反对声浪？

陈：艾默生提出了几个观点：[注2]

一、摄影应以直接呈现自然为最主要宗旨。

摄影是独立的媒介，它带有自身内在的特性，是一个很有发展性的伟大艺术形式。

二、关于摄影技术的控制是足够表现视觉的东西。

三、摄影的那种情绪性与心理性的效果，是存在于镜头里面，未被修改的影像，以感光的材料纪录下来。

四、前面这些效果，应该不能被手工的、或暗房的映像组合工作破坏。

五、构图并没有任何规则或程式可套用。

艾默生花了很多精神一再的阐释前面的主张，他对摄影技术掌握视觉的能力就这么说着："自然并不是很直接的跳到照相机里，自然并不会自己对焦、自己曝光、自己显像、自己定影……当一个艺术家使用照相机去诠释自然时，他的作品将永远都要有'个人性'，当然这个'个人性'必然要与他个人的能力来对称，最主要的是——你必须说什么？你如何去说这些？"

艾默生在那么早就提到相机并非是被动的在接受自然，而是主动掌握的这项观点，在我们今天看来，仍然值得我们深思。

阮：我特别感到兴趣的是：艾默生认为构图没有规则可言的这个论点。他又是如何解释自己的看法？

陈：他这么说："构图本身就是一种选择，可以说是所有艺术形式的最主要元素，当然也可以说是摄影里的最主要元素。但是尽管如此，我仍要强调，在摄影里，没有任何构图原则可供参考的。因为，每一个影像都会要求自己的特别构成形式，每一个艺术家都以最原创性的方式来处理他的每一张照片。而他的这些处理方法，仍然会被别人当成规则，而削减了本来的原创性。"

艾默生十分强调古典艺术的单纯，以及直接的方式。他建议学生，应选择最简单、最容易携带的器材，去从事创作。我想，这正是艾默生已经意识到，创作者必须挣脱相机的束缚，而尽可能让对象以它自身要求的构图形式，对被焦、被曝光、被显像、被定影的必须性。我认为，他很早就触及到人、相机、对象这三者所构成的伦理关系，这实在是很难得的一件事。

阮：看来艾默生的主张颇有独到之处。这些批评他的杂志，都是针对哪一个观点呢？

陈：英国摄影年鉴攻击艾氏的地方，主要是认为他没有区分职业与业余摄影的差别。因为艾氏曾在书中指出："没有人有资格批评艺术品，除非他本身是创作者"，而这本杂志就如此挖苦艾默生说："照这样说，没有人能批评一块牛排的品质，除非他是屠夫。"另外，在1889年3月29日出版的《业余摄影家》杂志上，主编先生的火气就更大了。他批评艾默生十分教条，只用一种规则来看二千年来的所有艺术形式。他认为：艾氏将自然主义的画派套用在摄影上，并且直接把绘画的表现套在质材、形式完全不同的另一种艺术上。他并且这么奚落艾默生："我们不需要去告诉业余摄影家们：借用一种艺术语言去表达另一种艺术内容是多么糟糕的一件事；用自然主义的绘画原则来批评摄影表现，当然是一种其笨无比的方法。"

影像本质的显露

阮：尽管这些刊物对艾默生大加批判，但我们可以发现，艾氏的确对摄影本质提出惊人的见解。他的看法对后人有什么重大影响？

陈：有，艾默生就对史蒂格立兹产生莫大的影响，史氏后来会创办"Camera Work"杂志、效法欧洲的独立摄影沙龙展，他于1902年以"摄影——分离"（Photo－Secession）之名办了一个集体展，于同一年，以同名成立一会团，做为Camera Work的基本成员。以及不遗余力的推动纯摄影的努力，主要都是受了艾默生的感召。

阮：我们还有没有办法找出当年那场论战，带给后人什么较明朗的影响？

陈：那时的反对声浪，大都是揪着艾氏的小辫子在猛打；不过，也

有十分有见地的看法，使摄影特质逐渐的在讨论中显得清晰化起来。比如鲁宾逊就本着照相机的镜头光学原理去看待影像风格。他这么说：

“自然主义的摄影强调出于自然，但事实上，它一点也不自然。因为这些年来，摄影家一直在模仿绘画，他们根本不想要焦距太清楚、影像太锐利的照片。光是这种柔焦的特性，就是不自然了。并且这些摄影家为了追求朦胧的效果，经常把镜头的光圈固定在那几档，他们的所有努力，事实上，就是在拉大摄影和自然的差距……。”

鲁宾逊那时已觉察到相机的特性，会驱使影像的表现和绘画之间的距离越拉越远。因此，他认为摄影家应该好好挖掘照相机的功能，不要老是去学绘画趣味。

阮：那时候，有没有人谈到摄影的“时间性”？

陈：倒是没有，大概是大家都急于在谈摄影与绘画之间的类似性，比如用景深的效果去和绘画的透视做比较等等。总之，大家都在就着摄影的“空间性”在探讨。

阮：直到什么时候开始，才有人正视摄影的“时间性”？

陈：直到照相机变小了，小到可以随身携带，可以拍街景[13]。同时，摄影家们才又感到另一项困难。因为那时的底片感光度不够高，移动的东西会在底片上呈现一片模糊。因此器材商也才开始努力的改进底片的感光度，以及提高镜头光圈和快门的速度。大家都在努力，怎么使照相机能纪录下更快的动作，掌握一晃就变了样子的影像，就这样，摄影的“时间性”方才一日日的成为机械影像表现的一课题。其实，摄影最早的动机就是对抗时间，想把消失的东西，由时空中抽出来，后来它又回过头变成在处理时间了。

阮：我觉得很奇怪，为什么那个时候，几乎没有人，本着摄影的见证性，去批评自然主义摄影所关照的主题。换句话说，没有人由相机的社会功能去从事批评？

陈：这倒也是个奇特的现象。不过，我们还是可以由当时的社会背景来观察这个现象。在早期，照相机只是中产阶级以上的人家的玩物，那些人本身又都以消遣的方式来使用相机的，当然不会把观景窗指向世俗人间的。[注4]

直到美国的开拓时期和南北战争的时候，照相机一下子取代了以前的画笔速写纪录，从此才使相机的社会意识加浓，也使相机的时代见证性格，一下子明确了起来。同时，当照相机越来越廉价之后，使得平民阶级才有能力购买时，摄影领域才真的打开了广袤的疆界。

由纪录走向表现

阮：平民化的摄影表现和贵族式的照相休闲之间，有没有起过什么冲突，而引起笔战的？

陈：好像没有。那时，欧洲的整个摄影风潮，似乎只衍变成两种类型。一是职业性的——以摄影为生的照相师；二是业余性的——不以摄影为生的爱好者。彼此之间并没有什么好争的。

阮：是不是因为当时的人，都认为摄影本身就还谈不上艺术表现，而只是建立影像档案而已；因此就不会对表现的形式与风格有什么歧见？

陈：那倒不尽然。像著名的动态连续摄影的鼻祖——穆依布里吉(Edward Muybridge)[注5]，在早期的随军摄影生涯中，虽然他完全以纪录观点出发，但在照片中还是不忘了去追求表现性。一八六八年，美国向俄国买下阿拉斯加，他随着美国海军的“女王号”舰艇前往勘察，当时所拍下的一张标题为“阿拉斯加夜色”照片，就是十分有趣的例子。我们可以看出，穆依布里吉想在这个画面中经营他对阿拉斯加的感受。他并不认为这种主

观性的情绪加入，有违于纪录的本质。这张照片，使穆氏大大出名。我想摄影一开始，就被一些独具慧眼的人看待成艺术的创作表现。不过，那时整个社会背景还没有全面接受这种观点就是。我们现在再回过头来看穆氏的这张照片，就会觉得更有趣，因为事实上这张照片是在大白天的阳光下拍的。因为是逆光，所以显得水面映着夜色般的鳞波，而天空的月亮正是暗房中加上去的。说来这张作品完全是做假，但我们同样能接受，它正是阿拉斯加的真实写照呢。

阮：像穆依布里吉的这张照片，我们可以感受到它的纪录性和表现性达到一种相当平衡的状况，而后人也很难把这张照片视为"艺术品"；但是，他后来拍的奔跑马匹的连续照片，现在有人把它们当成艺术表现看待，就是比较让人感到困惑了？

陈：其实这是一种"意念的借用"。穆氏当初是本着科学研究态度在拍照，一点也不会去想到主观情绪添入的问题。如今有人把这一匹匹马，看成是艺术作品，实在是因为有太多人借用了连续影像的效果。比如未来派的绘画，就从中汲取不少灵感，甚至直接使用穆氏的这批照片。摄影的特别也就在此，它能把创作意念或时代精神，浓缩在单一的图象中，以至于经常被其他艺术所借用。像安迪·沃荷（A. Warhol）就借用五十年代的摄影作品，去制作一大堆版画……还有其他不胜枚举的例子。这都反应出摄影的象征功能。摄影家要特别注意这点。我们不应只纪录事件的表层，而应拍出事件在时代中的意义。如果换到即物摄影来看：我们不应只拍物体的形貌，而应拍出它的存在意义。唯有如此，影像才会放射出一股精神，才会真的从与绘画的类似性中跳脱出来，成为独立的艺术表现形式。

阮：人们对摄影的讨论，渐渐由它的"空间性"转向"时间性"，直到什么时候，才开始大力提倡它的道德使命？比如，有人就曾说：相机可以把量时代的脉搏、诊断社会的病症。换句话说，从什么时候开始，人们才意识到相机是改革社会的利器？

陈：我觉得最早是从一些极权国家开始的。那时在官方的要求下，一切艺术表现都有浓厚的宣传色彩，而相机正是最具说服力的宣传利器。法西斯、纳粹啦，都曾借重摄影，向人民灌输很多谎言。

另外，我们由社会人类学的观点来看，照相机是民族学者的一个相当方便的田野调查纪录工具。有了它，这些学者很方便就能将一个部落的生活方式、人种特征、风俗仪式……的某些方面，具体的纪录下来。这也有助于人类对摄影的人文内涵有更深刻的体认。

再从摄影本身的科技本质来看，它本身是一工业产物，依附于一定之经济生产行为上，代表了十九世纪工业革命的一特征。其批评性的产生，极可能就是在于它能否经由使用者—创作者之运作里，由中性、无意识的形式里，渐转换为对自身之科技性的反省。此反省经由经验界事物之中介后，彰显为对现实世界的种种批评，甚至，再度反射回映成为对科技、对工业文明——摄影之科技本质一的批判。

意识形态的传递

阮：我想用前面谈到的艾默生做例子。他说构图没有法则可言，因为构图本身就是选择，而每一个影像会自身要求一个构图形式。我们将这个论点套在创作题材上来看，也是很有趣的事——是不是每一个题材都会自身要求一种展现的形式。而摄影家必须在面对题材时，有这样的慧眼；让特定的题材以特定的方式曝光，这样才会使事件的意义显现出来？

陈：这个问题甚是特别。因为其中包括了摄影创作的几项大原则：一、对象的真实意义。二、创作者的意识形态。三、影像的传

递任务。

我们先从第一个问题来谈。像路易斯·海恩（Lewis W. Hine）在拍童工或移民的题材时，由于他本身是社会学家及经济学者，因此，他对劳工阶级能有较深入、独特之见解。换句话说，这是他从对象认知的意义。而对另一个摄影家来说，对象也许只是工作中的人而已。

因此，海恩在照片中要传达的，就是他个人理念里之意识；而另一位摄影家，也许只是要传递劳动者的力量，或工人肢体语言的健美而已。

第二个问题更重要。因为当一位摄影家的意识形态完全凌驾在对象身上时，不管对象的意识是什么，照片上的影像只是在叙说拍摄者的意图而已。像纳粹党的宣传照片就是。这些影象都是为了激发人民的所谓爱国情绪而已。我们一点也不能从中认识该民族的情操。最后，我们来看看第三个问题：做为一个摄影家，到底要传达对象的意义，还是要传达自己的意识形态呢？我想，不用我们来罗嗦，这是创作者自己的选择问题。就像有人把相机看成是时代的见证工具，而有人把它视为是观察自我心灵的透视镜一样。

阮：尽管是个选择问题，我想：有一点我们不能忽视——摄影家的意识形态和对象真实意义之间的关连。像海恩，他本身就带有极为强烈的社会意识，但他所拍摄的对象，又存在着那么多社会制度的毛病，因此，他的作品带给整个时代莫大的影响。这就是我所谓的“让主题以它自身要求的形式出现”拍摄者的意识形态不但不会掩盖对象的意义，反而使对象的意义，更加鲜明。我认为，像这样的选择就对了。反观，如果一位摄影家，在这些劳工阶级身上，选择了另一个诠释方式。我想，大部分人都会认为他选择错了吧！

陈：所有的艺术表现，都是在形式与内容能够相扣在一起时，我们才会被深深震撼住。我想，我们不要用太说教的态度来看“问

题、换一个轻松一点的立场来看好了——创作者的选择乃是在挑选适当的形式，去配合他要传达的内容。在这里，有一点我想提出来的是：真正好的创作者，绝不会只是在现成的形式中选择一个适当的框框，去套在内容上，而是去创作一个新形式。他的选择问题实际上就是创作问题。对摄影家来说，这个选择就是观点的选择。他要选择什么观点去看一件事情。好的照片通常都会开启出某些看待事物的全新视野。

批评的观点

阮：这样说来，有没有自己的观点，是不是摄影批评里最重要的一个判断标准？

陈：说实在，摄影批评实在是一件很麻烦的事。像在文学批评里早就有一套一套的方法被建立，比如比较文学等等。而在其他的艺术也有，有人以语言学观点、有人以结构主义……什么的论点。但在摄影，我们真的找不出一套被整理出来的方法。回顾摄影发明的一个半世纪以来，有关摄影的探讨文章，大部分是拍摄者的内省言词。而慢慢的演变成用自己的创作观去批评别人的创作观，布列松就批评亚当斯说："在这么迸裂的年代中，居然还在拍石头。"而克莱因又批评布列松说："用五十厘米的标准镜头拍照，并不代表忠实于对象。事实上它是一种受到惩罚的视觉。"……反正摄影家以自己观点去创作，也以自己的观点去批评别人的观点。我们先不管这种方式对不对，但是我们可以肯定，这样的方式无论如何都无法替摄影批评累积成一套可以遵循的标准。

阮：既然如此，我们自己试试看，能不能替摄影批评勾勒出一个大概的轮廓？

陈：也许我们先回过头来看“批评”这门学问，会对我们的尝试有点帮助。

一般的艺术批评大致可分成三种类别：

（一）传统的批评——认为有一种典范存在，以这个典范为标准，去指出一件作品好在哪里、坏在何处？既要批又要评。而且认为批评家有责任去指导创作者和欣赏者，去认知更深层次的创作精神。这也就是学院派的批评。

（二）纯粹主观的批评——这也就是我们前面提到的，以本身的创作观去批评别人的创作观。这些言论几乎和他所批评的对象无关，只是批评者的创作触媒而已。批评者如果不是我们提到的摄影家，而是纯粹的文字工作者，那他也是把谈论别人，当成是自己的文字创作之借口。

（三）六十年代以后的批评态度——把批评当成诠释或分析的行为。这一类的批评家通常考虑谈论一件创作品，应该由三个角度来说：①由作者的生活背景来看。②由作品呈现的形式与内容来看。③由作品和观众及社会的关系来看。这当然是比较正确的方法。[CE6]

阮：我们要怎么样把这些类别套回摄影批评上？

陈：传统的摄影比赛办法，本身就是一种建立批评标准的努力。评审委员们拟出一套规范，认为什么样的构图才是好的，什么样的主题才是强的，什么样的层次、调子才是好品质等等，事实上这种标准，只是建立在很有限的技术规则上，把摄影架在几个僵死的框框里面，而使摄影表现封闭在规定的形式中，这样的批评标准，依旧在今天世界各地的沙龙摄影协会被遵守着，实在可叹！我们可以从它身上看出，一种好的批评方法，应该是让表现形式有更大的开放可能性。

阮：可不可以试着找出比较有开放性的批评方法？

陈：我想最重要的是，一定要先划分出几个批评范畴，每一个范畴都有其特殊性和必须性。换句话说，事实上没有一套十全十

美的标准，去看待各种摄影表现手法的。我们只能用一种范畴的特殊性和必须性，去看一种创作表现而已。

比如：照相机的使用技术，和底片、相纸的材料性，大概可以说是各种摄影表现的根本参考标准。我们可以用一位创作者驾御工具的技术，以及他使用材料的纯熟度与否，来批评一张照片的好坏。但我们知道，对报道摄影来说，照片品质的好坏就不是那么绝对的重要，而对心像摄影来说，就是照相机的快门机会就不是那么绝对必须。连最基本的技术性、材料性，我们都不能放诸同一种标准，更别提其他的。

因此，我们一定要先把影象表现的范畴割分清楚，然后个别就影像的叙述内容，和作品所呈现的技术及材料的成熟度去看，到底这位创作者想说什么？而这样的技术和材料到底把他的意念加强了或削弱了。

批评的难题

阮：从技术和材料的出发点上，我们会碰到批评的困难；而从影像叙述的内容上，我们又有什么批评的障碍？

陈：由于摄影影像的直接指射性，它变成一个十分透明的存在形式，因此很难让我们以批评文字来论述。如果，我们画一张狗的图画，一般人不会立即想到它是条什么样的狗，也不会想到画家为什么要画狗。但是如果我们拍一张狗的照片，很容易就会让人想去分辨这是哪一种狗，而摄影家为什么要去拍它。

摄影的指射性，不但会令观众立即对画面的意义有一过度依赖类似性之倾向，也对摄影家的创作意图、意识形态有同样的好奇，以至于反而使我们对影像本质的认知，产生极大的干扰。这也是摄影批评最大的难题。同时，也是和其他文学、艺术批评

最大的不同所在。

阮：除了叙述内容的批评困难之外，还有什么令人头痛的问题存在？

陈：还有一点就是：影像语言的难于拆解性，最难让批评者找到一个立论的出发点。

我们可以说：摄影本身就是一种极度浓缩的语言，它把对象的时、空因素，事件内涵，全部复制在单格画面里。摄影创作等于是一"套套逻辑"（Tautologie）之运作，A 等于 A，狗就是狗，但是 A 到底还是不等于 A，照片的狗又只是狗的影像而已。这也就是摄影会那么吸引哲学家开心的原因，有人还甚至认为摄影本身就是一极度现象学的艺术。

阮：前面我们一直谈到摄影批评的困难，是基于它和其他艺术表现形式的截然不同。我们能不能由它和其他艺术的类同之处，来理出一个可行的批评方法？

陈：难、难、难，同样的难。我们由"所有的艺术都是在模拟人生"的这个大类似之处来看好了，摄影可以说是这种表现的顶峰。电影虽然又把模拟推到更极端，但是它同时被其他的东西掩饰住了。例如里面的情节可能是虚构的。而摄影却是那么赤裸裸的模拟，它表明了"我就是模拟"、"我就是复制"的态度。批评家面对这么一个赤裸裸的对象，实在有"该从何说起"的痛苦。

批评者的角色

阮：既然用传统的批评角度无法面对摄影，我们是不是有必要建立一套全新的方法来谈摄影？

陈：摄影批评会那么难的缘故，并不在于：某套方法适不适合用

在摄影的关键上，而是摄影批评者的角色伦理难于确立。

我先举当今被公认的摄影批评大家　亨利·侯门·史密斯来说好了。他在“批评的困难”[注5]一文中，把摄影家分成三类：

（一）用传统的工具和方法使用照相机的摄影家。这些摄影家本着礼赞自然、发掘人间条件的态度去从事创作；他们要用相机去展示：（A）人类的德性。（B）指出人类的丑陋面。（C）显示人类行为里需要改变的部分。（D）很直接的去呈现关于人与人之间的彼此关怀，以及人对自身的意外、死亡的恐惧。

（二）另一类摄影家以一种非常个人、非传统的方式去展现上述的（A）（B）（C）（D）四项内容。

（三）摄影家只是拍些附属在印刷品上的照片而已。

史密斯也把摄影家批评家归类，但他却没有提出一套批评的方法来。他的困难，也是我们今天对谈的困难所在。因为做为一个批评家，他最起码的任务是——把作品里所包含的创作经验明白地传达出来。然而，你想想看，他面对一张照片时，不只是面对创作者的心理背景，也面对着整个“人间条件”。所以一大堆批评家老是用人生哲学等名词来空泛的扯些和摄影本质无关的话题。说实在，要找出一套批评方法，我也深感无力。

阮：那这样好了，我们由最简单的地方谈起——我们到底要怎么看一张照片

陈：你这个问题一点也不简单，简直比前一个问题还难回答。

阮：我换个方式发问好了：面对一张照片，我们通常先被什么东西吸引住？

陈：我们通常会被技术上的表现[注5]吸引住：照片的焦距准不准、曝光的足与不足的色调。然后就是构图、快门机会，最后所有东西都组合成一个意念。此时，所有的技术、材料的表现又变得不那么重要了。我们对照片只会有一个要求——影像的意念清不清楚。

阮：如果有一个人把他被这张作品的吸引过程，理出个脉络来，不

就是一则顶好的摄影见解，最后再把这个见解放诸摄影史上的诸多影像风格做个比较，也许就是一套好方法的出现呢。

陈：这么说也没错就是了。不过我要提醒的是——这只是一种风格论的批评方法而已。这样的批评家可以带引读者进入作品中，分享摄影家的创作经验，却无法给作品一个正确的评估。事实上，所有的批评家只是“但丁神曲”里的魏吉尔一样，只是个导游，他能带你进入，不一定能带你出来。要出来，是读者自己的事，不是导游的事。

阮：最后一个问题。我想很实际地谈，如果要在台湾建立一个比较正确的摄影批评态度，依你看，要怎么开始才行？

陈：有史才有批评，因为这样我们才不会把一张照片抽空成视觉的构成形式来看。我们一定要把一张照片放在整个影像发展史上比对，如此才能看出创作者的风格；才能由一张照片的影像，看出它的人文精神；也才能觉察到摄影家用他的相机见证了什么。

因此，我觉得把台湾的摄影发展，尽速整理出一个发展轨迹出来，如此，所有的谈论才会有根可寻，才不会落空。至于可不可以整理出一套批评方法论，反倒是其次的。

后记：批评的骨架

在前后两天的对谈中，笔者和陈传兴虽然对摄影批评的探讨，有处处碰壁的感觉，但我们还是尽可能想提供一些看法给台湾摄影界做个参考。陈传兴这么说：

“批评之难，乃在于为文者必须对创作者和读者负责，他本身就是双面人。有国外，一些学有专长的人士一直都在寻求可行的批评方法，但他们的努力也一直没有可观的成绩。不过，基本上，

我们可以感觉，这些专家还是本着严肃、专业的态度，去分析摄影创作与整个社会的关系。反观台湾的一些谈论摄影的文字，却没有顾及到影像批评和它种批评有何不一样，往往就因循着一般的文学、艺术批评，硬套用在摄影上。在这样情形下，读者是不可能对被批评的摄影作品，有进一步的了解，反倒有一种误导。我们目前最急切需求的是——扩充建立对一般批评理论的认识，用这种严谨的理论态度，来剔除过分的主观印象的批评方法。以一个较贴近摄影本质的观点来讨论。”

摄影本质，说的浅显一点，就是影像的语言的特殊性。举凡照相机的工具性、底片、相纸的材料性……这一些物质的基础，是它叙述语法的骨架。我们如果撇开它们不谈，那根本就是漠视摄影的存在。此时，不论你怎么谈美啦！谈使命啦、见证啦……这些都将成为没有血肉的空泛名词。

注 释

注 1 见 P. H. Emerson: The Fight of Photography as a Fine Art Nancy Newhall。(Aperture, 1975)。(P. 62 -P. 89)

注 2 见 P. H. Emerson: The Fight of Photography as a Fine Art Nancy Newhall。(Aperture, 1975)。(P. 62- P. 89)

注 3 在次序上，小照相机的科技发展成形于十九世纪中叶，于其后十年开始普遍。因此，正确的说，轻便型相机所促成的街头摄影、生活照之风气，是早于艾默生之"自然摄影"。我们甚至可以说是因为这革新，才让摄影发现了摄影棚外的自然。

注 4 当然，这里所提的只是诸种可能条件之一，而不是一绝对之必要条件。摄影的发明由记录、复制之功能转而又具有批评、批判性，是有一错综复杂之历史背景和动力因素。唯有经济论之说法是一颇不确，但又极度简易的诱人说法。照相机的三种基础可能性：复制、创作、批评是一相辅相成之一体数面，或许由此关系上之剖析可窥出摄影之批评功能之源生的内在可能性。

注 5 Edward Muybridge Lhomme Qui a Invente L'image Animee. Kevin Macdonnell. (法译本：Paulette Vielhomme)。(ed. Chêne. 1972)

注 6 此只是简略的归纳出一种较常见，于 60 年代后盛行的批评方法。从方法论上来说，60 年代之结构主义让语言学理论成为领头之尖端人文科学，主宰了人文科学言论之建立和书写，将它移用到对作品之批评分析，就产生了彼时颇为流行的结构、形式分析，所谓的本文或正文之分析（L'analyse du texte）。随后兴起的解构主义，及新弗洛依德、新马克斯理论，围绕着一个"否定"，一个"破"字对先前极端形式化、无生机和历史的解读方式，作出相当大的批判，到最后甚至连先前被极端肯定之知识论说法也被动摇，语言学不再是独领之主宰，对作者之自传背景的了解（以心理分析或社会科学）和读者的收讯反应等等，也成为一颇为重要的题目和方法论之探讨。

注 7 Critical Difficulties：Some Problems With Passing Judgment and Taking Issue. Henry Holmes Smith. (in Afterimage, Summer 1978)

注 8 这里提出的论点，明显的是从摄影者之观点出发，对于一般人来说，他面对照片时之直接反应是影像所呈现（复现）之场景，人物自这上再衍生出诸种可能性之意义阅读。关于照片及一般绘画图像之阅读方式，从初步之印象式阅读到极端之形式、理论堆积式之解析，有不少文献可以借助。但因于考虑到理论之偏狭性及其区域有效性尚未能十分明确的情形，但人宁可采取存而不论的怀疑态度，暂时中止对这方面问题的回答，待一较开朗的情境下，来重新讨论这问题。

第五问

摄影与科技

与陈传兴对谈影像的起源与变革

前言：摄影的新时代

1986年6月中旬，日本的佳能（Canon）公司，推出一种RC-701型的全电子照相机。这种相机不需使用软片，而是利用录影磁碟来储存影像。它可以藉着解码器和电视配合，将磁碟上的资讯转变成影像，投射在荧幕上，或者可藉印表机印出彩色照片来。

传统摄影的两大基础——光学和化学，显然正因新科技的到来，而摇摇欲坠。在电子录影照相机中，光学依旧被借重使用着，但原有的化学程序——感光、显影、定影之必要步骤，却从新的摄影表现中，消失殆尽，难保有一天，连镜头都会被声纳或雷射扫描的科技所取代。

这项新发明，不只意味着：软片制造商、照片冲洗店的前途堪虑，也不只意味摄影人口、消费型态会改变，同时也正是：摄影表现可能引起重大变革的前兆。我们知道，磁碟是把影像转变成抽象的数据，变成一组组程式之后加以储存的，而这些程式还原成影像时，是可以在解码器动手脚，加以改变的。因此，印出来的照片并不一定等于物象的原貌。

传统的底片在曝光之后，虽然也可以利用各种暗房技巧，而产生趣味不同的影像，但它毕竟是以现实经验界为基础的。而电子录影式照相机，甚至可以拍出从来就不存在现实经验界的影像。

因此，以后的摄影表现，很可能变成我们完全无法臆测的局面，它是不是还被叫做“摄影”都成问题，也许我们必须重创新名词，比如说：“造影”、“塑影”……才会贴切。

由于目前的电子录影照相机，影像是由38万图元组成，和传统的卤化银软片（相当于1千万—2千万图元）的品质，相差甚大。因此它要完全取代传统的软片，还需要相当的时日。

笔者和陈传兴都非科技人才，不敢大胆的朝无法臆测的新摄影领域去探究诸多表现手法的可能性。因此，本篇对谈的方向就着重在由摄影科技的演进去看影像创作手法的变革。也许在面临新科技的冲击下，重新向传统学习，正是最有意义的工作。

光学与化学的结缘

阮义忠：在摄影表现分歧而多样的今天，很难见出有一种风格凌驾着所有潮流在走。有没有人试着从摄影发明之初，以及它衍变的历程中，重新去寻找影像颠扑不破的内涵？

陈传兴：有，尽管有一大堆人只顾着朝未被挖掘的领域，寻求各种实验的可能；但也有不少人回过头，重新审视传统，看看能不能从“理所当然”的影像文法中，找到一些“所以然”或“不尽其然”的地方，好起衰振新一番的。

阮：好，那让我们也回过头来，看看影像文法是怎么建立起来的。

陈：首先要确定的一点是：不管我们是带着何等质疑的眼光，史上的第一张照片是尼普斯（Nicéphore Niépce）于1827年拍出来的，这是谁也推翻不了的。

在此之前，虽然摄影的光学与化学基础，都已略具雏型，但从来就没有人把两者合并起来，而使现实世界的影像能被镜子般的反射出来，而又能永远的固定它。所谓“影像文法”的意义也就在此：第一、它必须要把真实物象反射出来。第二、它必须把影像固定。而前者靠光学，后者就得借助化学。因此光学和化学就成了“影像文法”的两大基础，不过这个基础，恐怕有一天会被新科技重写，我们留到后头再谈好了。

阮：是什么原因促使尼普斯把光学和化学并在一起思考的？

陈：有趣的是，尼普斯原本是一位和艺术无缘的科技人才[GE1]，他

本身是轮船的蒸汽机工程师。直到 1813～1815 年这段期间，他才开始接触了石板画的制作，而立刻被化学材料的变化所吸引。

尼普斯试着在石板上涂上感光材料，曝光的部位会变硬，不会被酸性溶液腐蚀。反之，没曝光的部位就会被蚀刻成纹，这样的石板，就可印出图样。慢慢的，尼普斯将感光和腐蚀的两个步骤区分开来。使影像由板画的表现形式中，跨出一大步，而走向独特的一条道路——摄影。

我们知道，当时，有些画家借着暗箱（chambre noire）的帮助，能够把物象的投影勾勒出来，这要比眼力的观察精确许多。

这项光学的发明也和化学一样，都是在为绘画寻求新表现手法的大前提下，一步步的改良，当然也有很多人想到，把它们结合在一起则是更棒的一件事，因为两者一结合起来，岂不就可完全取代绘画了吗？尼普斯也就是在这种意义下研究成功的，他认为自己的发明是绘画史上前所未有的大突破。

阮：他怎么称呼自己的发明？

陈：尼普斯把自己拍出来的第一张照片叫做“日光板画”（l'héliographie）。那时他所拍出来的是负片，黑白刚好和实物相反，而且影像无法长期的固定下来，从 1816 年的 6 月初开始，尼普斯就一直有把以前拍下来的负片印在纸上的想法，但一直没有成功，直到 1818 年，他才获得真正固定下来的负片，次年他又着手研究，想把负片变成正片，直到 1827 年才成功。我们现在见到的这张“史上第一张照片”就是此时才产生的，虽然它是早在 1816 年所拍的[注2]。这一张照片的曝光时间是 8 个钟头，太阳已经由东边跑到西边。因此所拍出来的房子东西两面都受光。这幅影像从按快门到印成真正的照片，事隔有七年之久。想想看，我们现在用拍立得相机拍照，按下快门，影像就在你面前显现出来。这两者的创作动机、表达心境，真是天差地远呀！

影像本质的回归

阮：就我所知，现在也有人尝试用尼普斯时代的手法去拍照——用当时的暗箱，加上自己在玻璃上涂感光剂来拍照，这样的创作表现意味着什么？

陈：有人只是很单纯的想要拍出以前照片所含有的那种情调，这纯粹是怀旧情愫的缘故。

有些人则不这么单纯了，他们认为：摄影发明之初的工具是最简单的，而用最简单的工具，才能较方便的攫取摄影的本质，可以达到最纯化的影像。他们认为现代的科技，使镜头的光学和底片的化学功能，能攫取到接近目视程序的影像。而我们在第一篇对谈中所提到的“氛围”就荡然无存了。因此，必须重新去使用老器材，重新去挖掘它取之不尽的泉源。

说实在，我个人对这个看法并不大以为然，旧影像之“氛围”并不全来自老器材。十九世纪的人，他们之所以使用照相机完全是为了：要用这个前所未有的工具，来捕捉改变中的自然与社会。我们要特别注意——照相机的发明正好是工业革命的同时，那个年头，整个欧洲文明翻了个样子，自然与文化的距离逐渐扩大，人与自然逐渐疏离，照相机正好可以立即攫住改变中的人与自然的关系，这才是“氛围”的真正出处吧！我想，如果我们能用最新式的全电子化的录影相机，攫住改变中的人与科技的关系，也就能掌握影像的最大力量——“氛围”。

阮：从尼普斯之后，摄影曾经历过几次重大的科技突破？

陈：（一）接着达盖尔（Louis J. M. Daguerre）使影像的固定技术和清晰度，达到最高峰，凭良心说，以达盖尔的镀银铜板底片来说，它的品质一点也不输于目前用分阶曝光法所获得的最

佳照片。不过，达盖尔的铜板太昂贵了，无法普及，加上它的复制性过份麻烦，反而使这项伟大的科技发明就此夭折了。

（二）塔伯特（F. Talbot）的纸底片容易复制，虽有清晰度不够的缺点，但这项科技却能普及，为一般消费大众所接受。

（三）1870年，赛璐珞片的发明，综合了前面两项长处，而完全没有前两者的缺点。一方面让影像有更好的品质，另一方面简化了操作过程，奠定了摄影之复制性及传播功能。

（四）在片基的革命性改良之后，底片感光度也大幅提高，促使小型相机产生，便利户外摄影。底片对光线的感应能力，也使绘画人士有新的体认。说实在印象派绘画的产生，和摄影的刺激有很大的关连，画家们知觉到光线与影像有一种全新的关系。

（五）在光学方面，当然也日益增进，镜头玻璃品质的提高、镜片加膜的技术，使底片能吸收到最饱和的反射光。而照相机的机械结构方面，就更是日新月异的演进者，由大而小，由目测距离对焦、手动光圈、快门到一切都是全自动……这一切努力，都让照相机的影像更接近我们的目视经验。因此，我们可以对摄影的科技发展一言蔽之——使照相机成为人类的第三只眼睛。

阮：照这样说，摄影一直在追求的就是让影像更生活化？

陈：是不是更生活化我不知道，但是我感觉——开始的努力是有一点在朝着生活化的方向在走，由于摄影的忠实复制性，所以把它的能力尽量发挥出来，就变成参与摄影科技的改造者们所一致追求的目标，也变成摄影家按下快门，冲洗照片的整个创作过程中，明明在拉引他们的力量，至于表现出来的是不是接近生活，就牵涉到更多的问题了。

科技的意识形态

阮：说的也是，我们现在可以花几千元就可买到一架帮你测光、对焦、卷片、退片、光线不够还会弹出闪光灯的全自动照相机，但它绝不会帮你取景、按快门。不过，有一点不能否认的，当科技帮你解决一大部分的操作手续之后，势必会影响到创作意念的。

陈：首先，我们该来注意一点：到底“科技”本身是否是完全中性的、透明的。一般人都认为科技是主观性最低，而不具意识形态的色彩。但我们仔细检讨一下，就不难发现：科技本身就有一种意识的形态[注3]。

科技的意识形态，并不只是存在于：发明者与使用者的赋予。它的发明，本身就是整个社会的一个漫长的文化产物，是一项文化的表征。

拿西方文艺复兴的透视法发现来说好了，它就改变了整个西方人的视觉经验，由一张画、一件家具，到一栋建筑，甚至一座城市景观的美感经验的重新建立。摄影的发明，在整个西方文明中，是单点透视最颠峰的表现，在它背后就包涵了一整套的人文思想。而对我们中国文明来说，我们的视觉经验，一向是多点透视，不论在绘画或建筑上，都产生和西方纯然不同的图像空间。因此把照相机拿给中国人来使用的话，就不只是人与机器的关系而已，而是两套人文思想的会合。

我们再跳回去看你所说的问题：科技替人解决了一大半操作手续，同时也意味着它的意识形态在逐渐增强，也意味着：人们把原先创作的幅地让出更多空间，让科技介入，让自己与外在世界的关系，由全然主动的情形下，一天比一天变得更被动。这

当然就整个影响到创作意念了。

阮：让我们稍为把摄影科技的进展，和人文精神的演变，做类比的对照。

陈：照相机的发明，完全是为了补偿人们绘画能力的不足，塔伯特就把摄影叫做“自然的铅笔”——让自然为人作画。后来，摄影的光学与化学的进步，令人觉察到它还可以补偿我们的眼力，可以纠正我们的视觉错误，甚至可以补偿我们的想像能力。

我们可以这么直说：照相机从原本的补偿效用，慢慢变成人的一部份，成为人类视觉的延伸，而最后却变成超越我们的一种能力。我们发明了科技，但我们却比不上科技，变成要依赖它，而不只是使用它而已。

摄影影像变成无限可能，而人的视觉影像却变得越来越贫瘠了。

畏惧科技的吞噬

阮：照这样发展下去，人到底要用照相机掌握些什么？

陈：我们前面提到的，用老相机、自制底片拍照的人，就是身处在这种处境下的一种创作反省，他们害怕被科技吞噬。而把自己局限在最低限度的可能性下，从事影像探讨。

另外有批人，却以崇拜科技的心情在创作，他们认为摄影科技的任何改革，都在丰富他们的视觉经验。因此对各种新表现手法，穷追不舍的在实验着。

另外，也有很多人在两种极端中，想求得平衡。像布列松会要求自己以 50 厘米的标准镜头来拍照，就是一个例子。他无非也是想把科技的无限可能性，做适当的约制，让影像依旧有个人最大的思考空间，而把科技的意识形态降至最低。

我想：这或许是一个答案吧！我们不管拍什么，照相机还是用

来掌握个人的视觉经验，而不能变成被动的影像接受工具。然而，现代的科技发展，却越来越有被动化的趋势，这是十分令人担心的。

阮：请举例说明科技被动化的情形？

陈：打从柯达推出第一型的盒式照相机，就喊出最有名的口号："你只要按下快门，其他的事由我们来做"。这种相机是附带底片一齐出售的，拍完必须整台交回冲洗店，才有办法取出底片的。这种发明，目的就是要使用者越省事越好。要你的参与程度降至最低。

而我们看现在的新照相机，一切细节的改良，也都是在削减人的思考程度：自动上片、退片、自动曝光、对焦……这种改良，事实上一点也没有使照相机的功能有任何改变，只有使所有人在使用同一型的照相机时，将他们的创作过程都同化了。大家都在依照相机设计者的思考方式下，从事视觉经验的一大半观察心得。你说，这是不是越来越被动了吗？

阮：谈一谈科技带来的正面影响吧！

陈：我们刚才说的是意识形态最浓的科技部份——相机的操作性能。现在回过头来看它的光学、化学基础，这两部份的改良倒都是有好影响：镜片品质的提高、解像力、析光度、分色度的日渐优秀，都使摄影影像越来越和其他艺术泾渭分明，底片的粒子和感光的提高，也使摄影表现日渐丰富多样。这方面的科技无限膨胀，倒只有好处而无害处。我们是一点也不必去操心会被这样的科技所吞噬，只需放心的去接收一切的进步与改良。不过这方面的进步也产生了另一种影响：专家与非专家的距离越来越近，一般人也都可以使自己拍摄的照片，达到十分优异的品质，无论是调子和层次都十分具有水准，手艺程度的高低也会越来越稀薄[注4]。

由日本画家一川芳员于1861年在木板上所绘的这幅水彩画看来，可见摄影这项西方科技传入东方的当年景况。摄影在发明的几年后很快的就随着贸易商人、传教士、探险家、旅行者，甚至是侵略国的随军人员遍及世界各地。东方人接触到照相机，并不只意味人与机器的新关系；而是两套人文思想的会合。

宗教仪式的消失

阮：那几项科技突破对摄影表现有决定性的影响？

陈：依我看来：真正有改变的是拍立得（polaroid）和彩色的发明。以前，一张照片的出现是十分神秘的，对摄影者来说，几乎是一种宗教行为。摄影家在暗房工作，就像进行一项仪式般，在全黑的情况下冲洗底片，在红灯下将相纸浸在显影液中，由无到有的使影像浮现出来……然而，拍立得的出现，使这一整套仪式就在阳光下，你我的面前产生。摄影的神秘性与宗教性的外衣，一下子就掀开了。而彩色的发明，使摄影的忠实复制性更迈进一步，它是整体影像的迈进，之后并且促使三度空间的雷射摄影、有声照片的产生……。

阮：以上两点，都是化学方面的突破，在光学方面的改进，有没有类似情形的影响？

陈：其实我们很难把光学和化学分得太开，它们常常纠葛在一起的。在早期，底片感光度低，镜头的光圈小，拍摄一张肖像要曝光几分钟，甚至几十分钟，在这种情形下，拍摄者和被摄者都是在共同进行一种盛大的仪式[注5]。而这种仪式经验，在摄影器材高度精密化的演进后，也就慢慢消失了。

阮：而照相机的设计是不是也加速了仪式经验的丧失？

陈：没错，当人们不需要蒙在黑布罩后头，由毛玻璃对焦的那一刻开始，摄影行为就变成开放式，而非封闭式的。之后，相机越做越小，它并不需固定在脚架上，而使摄影行为由固定式变成移动式了。最后，照相机由被捧在胸前、垂直俯视的盒式，变成拿在眼前平式的设计，都影响了人与对象的关系，这一切改变都使摄影行为变得更简易，仪式成分当然也跟着加速降低[注6]。

而现在，有些电子快门的相机，几乎不存在“按”快门的这种动作，只需一“摸”就成，拍照越来越像是无意识的行为，一切都不需要事先准备，很多照片更像是“不小心”拍到的一样。

阮：科技使摄影行为的宗教仪式经验尽失之外，还有什么有别于传统的特色？

陈：当照相机的观景窗，多了一些光圈、速度的指数之后，它就开始影响了人对世界的观看方式[117]。这些指数一再的提醒我们——你是在拍照，并不是在看外在的事物而已。各种不同设计的相机，对不同人会产生不同的影响。这些参考数据，一方面能使你更精确的掌握，所有的拍摄手续，却也造成了某种程度的干扰，使你的眼睛有一个盲点存在。我们是在随时被科技的提醒下，框取影像的。这也是为什么摄影家一直不喜欢用单眼的自动化相机，而坚持用双眼的机械式相机的缘故，他们不喜欢无时无刻的被科技所提醒。

科技改变观看方式

阮：说到单眼相机，倒令人立刻想到它最大的视觉特色——我们由观景窗看出去的景物，立刻会显示出景深，它可以看出物象聚焦时的清晰，与在焦距外的模糊效果，光就这点而论，它就会影响摄影表现。

陈：应该说是改变了人的视觉经验吧！在我们的目视下，没有所谓失焦效果，而单眼相机却提供了这种观看的新方式。

事实上，最老式的照相机就是单眼，但那个时候，镜头的光圈极小，本身只能涵盖相当程度的景深，反倒不容易有失焦效果。有的甚至从最近距离到无限远都会清楚，如同目视般。而现在单眼反光镜相机，镜头随时都保持全开的状态，只在你按下快

门时，才会缩小为所设定的指数，然而又弹回全开的情况，因此你从观景窗看出去的景物，随时都和目视经验有别，这也是一再提醒人们——你是在拍照的一种因素之一。而双眼的距离连动式相机，你在对焦时，景物并不会由模糊变清楚，反倒和目视经验极为接近。这又是有些摄影家偏爱它们的因素之一。

阮：单眼反光镜相机的发明，显然使摄影表现有很大的变化。

陈：是的，最起码使拍摄题材大大拓宽了，由于单眼反光镜相机的发明，才会有超望眼镜头，或超特写镜头的重生。摄影的表现也日渐多样化，几乎有无所不成为摄影题材的可能性，我们可拍月球、或拍只昆虫的触须，这在双眼距离连动式的相机时代，是无法想像的。

阮：我们前面说的两种相机，都是135型式的，它的底片比例是24×36mm。你有没有想过，这个尺寸几乎成为摄影影像的一种约定俗成的展现型式，这里头有没有值得探讨的原因？

陈：你这个问题很有意思，在电影上，也曾有过“标准型”(Standard)、新艺综合体（Cinemascope）、70厘米……等几种型式的流行。而135相机正是为了能够使用35厘米的电影底片，而被莱卡（Leica）设计出来的。从第一架莱卡到现在也有七十年之久，这之间120相机的正方型比例，和4×5相机的尺寸，都由一般消费市场，移向商业摄影的圈子里。而110型的小相机，和72张的半格型相机比例，又流行不起来，因此，演变成24×36mm独霸一面的情形。而终至成为展现影像的标准格式。也变成人透过观景窗看外在世界的黄金比例——2：3。是不是它本身有什么美学上坚牢不破的视觉魅力，我就不得而知了。

你这个问题让我第一次想到一些事情，对呀！我们现在的目视经验，好像随时都有一道无形的框框在替我们划界限，而这道框就是135相机的比例。

阮：我想，有一天人类目视经验的无形框框会变，也许就会换成

电视荧幕的比例。

陈：说的也是，因为现在的相机设计，已经在朝和电视相配合的方向走了。

阮：依你看，刚开发成功的电子录影式照相机，对今后的摄影表现会有什么影响？

陈：首先，摄影的手艺成份会越来越低，人所能操纵成品的可能性会越来越少。我们的照片不需交给冲洗店，或自己做暗房，录影磁碟只要插进解码器，就可在荧幕上观看，或者用印表机印出照片。

阮：这时，除了按快门之外，选择整张磁碟片的那一个画面，变成唯一的创作行为了。

陈：不只这样而已，以前我们的视觉经验，是直接来自经验界的，至少有一个依据。而以后，一切都变得很抽象，影像不是用曝光的方式被显影，而是被拆解成抽象的数据，而这些数据完全可以分析、重组，甚至靠电脑自行制造出来，根本就不需要去拍摄对象了。举个例子，摄影一定要有光线，但电子录影技术，再以在全黑的情况，藉助音波的反射去扫描物体，或用其他办法去感应存在物，换句话说，它根本不再需要去“看”了。

再说，电子技术发挥到极至，你在电脑上按几个键，输入一个程式，它就替你拍下你想要的照片，根本就不需要对象的存在。

摄影创作的通道

阮：这样的情形，岂不根本就没有摄影可言了？

陈：不只没有摄影。那个时候没有的东西太多了，书本也没有了，报纸也没有了，唱片也没有啦，电影也没有了……什么艺术都综合成一种资讯，都集中在同一种软体和硬体——数据化的贮

存和显示在电脑的荧幕上。所有的东西都影像化了，摄影反倒不存在。

阮：光就资讯而言，还是要有人去目击、去采访呀！

陈：但收视的人会逐渐忘掉这影像是由谁去帮我们目击、采访的，一切都像应该出现一般，没有人会在意如何产生的。

阮：你这么说，我倒敢肯定，那时的影像一定是彩色而不是黑白的……。我想，我们还是把问题拉回来谈比较好，要不然真叫人泄气，简直对摄影的前途悲观极了。

我的意思是说：传统式的摄影还是一直会存在，电子录影式的照相机只是变成一般消费者更便利的工具而已，以及变成传播媒体上更有效的器材，传统摄影的光、化学表现，反倒会越来越严肃、稀少而珍贵了！

陈：这当然也有可能，电影发明时，有人担心舞台剧会消失，摄影发明之初，也有人担心绘画会被取代，录音技术发明时，有人担心演奏会观众会大为减少。结果，很多东西都这么并存下来。但是，这回的科技革命却是意义不同的，不只像工业革命那样，是由一种能源的使用，转换成另一种能源，而是所有资讯的一次大统合，声音、文字、影像都被同一种玩意数据化了，可能有一天连视觉、听觉、触觉、嗅觉等所有人类的感官知觉都被数据化了，到底会变成什么样的世界，我想谁也拿它不定。我和你一样，倒是希望传统的摄影表现会一直存在下去，所有文学、艺术形式会存在下去。

阮：不能再说那么远的事，我们来看看最切身的事好了——摄影科技的进展中，有什么最值得当前创作的参考，使我们不会在新科技的狂飙中，迷失了方向？

陈：我想就是——人跟照相机的关系吧！十九世纪的摄影家，他们完全了解自己所使用的工具，他们完全参与摄影的光学、化学程序，因此对每一个影像的完成，都是完全投入而能自己掌握的。

而现在的照相机设计，使人与工具结合的程度越来越低，摄影行为只剩下取景和按快门而已，他和影像的隔阂越来越大，变成影像的外在观察者。而传统的摄影家是站在影像里面，他是透过暗房走到对象内里，整个创作意念有一条通道存在。而现在的摄影家，却两头都被阻隔，他进不去，也出不来。

阮：身处在这种情况下，现代摄影家有什么应策之道？

陈：当然，我们不可能走回头，自己去做相机、做底片。我们不能排斥科技的进步，而我们也不可能去了解新式科技的复杂内容。我们所能做的只是——如何使科技不成为障碍而成为助力。有一点，我们不妨注意一下，真正好的、最贵的照相机，都是构造最简单的设计，设计者的观念正是要使用者付出最大程度的参与，我们把这种观念用在创作上是十分有用的——把最复杂的科技，用最简单的方式去使用它，而把所有心力投入在人与对象的关系上。这也许是不至于使我们迷失的可行之路。

几款早期摄影家使用的笨重相机

后记：摄影手艺的振兴

科技使所有艺术的手艺性一日比一日降低，人们越来越重视观念的直接沟通，单刀直入的将意念传达出去，这种诉求性越来越强的表达方式，在电子时代的科技辅助下越来越强烈的刺激着我们的思维。

所有的艺术表达形式，越来越鲜见最可贵的“触感”——人类情感最真挚的传达方式。我们对声音、对颜色、对形状、对影像的接受，一日比一日借助抽象的概念，很多东西都不再可以触摸、触闻或触目了。我们用最理智的方式传达情感，也用最冷静的方式去接受冷冻处理过的情绪。电子时代的影像是不是以这种模式呈现在我们眼前呢?我们又如何在未来的时代中自处呢?……这些问题实在令人有未雨绸缪的操烦。在笔者与陈传兴的对谈中，他提到台湾摄影人上的通病时这么说着：

“任何外国的摄影家来到台湾，一定会吃惊——怎么此地连高中生都用得起昂贵、专业化的照相机，而在摄影比赛的现场中，举目所见都是人手一架莱卡、一架哈苏，这在世界其他各地是难得一见的奇景。台湾的摄影爱好者，用的是最专业化的照相机，但却很少人以专业的态度和精神去使用它们，我们的摄影界，很少有人把影像创作，看成是自己生命中不可或缺的一部份，很少人以照相机去思考问题，去解决自己人生经验的困惑，去宣泄自己在生命中尝到的喜悦。在这种情形下，他们和照相机的关系，已经像电子科技时代一样的荒芜，一样的冷感。他们不必等到新科技的到来，就早已沦为机械的奴隶。

同时，有一个现象也是很荒唐的，我们的一些十分认真的摄影家，他们虽以十分专业的精神和态度去使用照相机，但他们的

暗房设备和工作，都是不专业到极点，在这种情况下，他们把自己的影像通道给堵死了一边——进得去，但出不来，可惜！可惜！”

是的，与其对未来操烦，不如担心现在；我们害怕新科技会夺走摄影的手艺性，不如现在开始，好好把手艺磨练好，让我们的摄影创作，成为可进可出的畅通大道，让我们的影像成为可以触摸、触闻、触目的人生经验。

注 释

注 1 参见（Nicephore Niepce）—Photo Poche（1983）（页 5～11）。

注 2 关于 Niepce 发明摄影的编年过程，参见注 1（页 136～137）。

注 3 关于影像科技之意识形态问题曾在七十年代初，于法国的电影理论论战中引起相当大的争议。基本上，任何科技、知识本身都是一既定的意识型态之产物，要求一纯然透明无色的影像科技那是绝对不可能的，不论是从其源生上或从它的使用及最终目的上来说。

注 4 从另一个层面来说，此种现象所呈现出来的意义并不是专业技术的普遍化，而是影像形式的制度化，个人语言的影像将更难去处理、获得。所谓的专业品质，在这时候的商业摄影就已被等同为器材设备的投资，一纯货币市场的估价。

注 5 “盛大的仪式”，或者对于被摄者而言说是一告别经验。十九世纪摄影棚里常配备一些挡头、支柱的附件让被拍的人能支持下去。此种仪式行为让摄影者和被拍者之间有一更奇异、紧密的关系。

注 6 以更精确的字眼来说，一神秘个人性的宗教仪式被替换成为社会仪式，日常生活化了拍摄影像过程的意义。可以说，拍照留念成为所有家庭生活的社会表征。

注 7 此种视觉经验促生了“盲点”和“疏离性”的观看，分化了原本是单一整体的“眼见”成为数种不同形式之被符码化的观察，单纯不带任何意义之浏览似乎已成为远古的字眼。

第六问

摄影与表现

与汉宝德对谈影像语言的特性

前言：摄影与什么

在前五问当中，笔者和陈传兴几乎把我们对摄影的粗浅认识都讨论光了。虽然觉得还有一些看法可以相互沟通下去，但那就会变成十分专业，而且是非常观念而抽象化的问题，也许就不是适合发表的东西了。因此，我们不约而同的喊停。

起先，这一系列"摄影美学"的访谈，也想就以五问打住，但是有些读者的反应颇为热烈，甚至询问何时要结集出书的消息。而这只有再继续问下去，凑足篇幅才出得了书的。因此，找谁问，问什么问题，变成这系列访谈是否能持续下去的最大挑战。

由于在台湾，专门研究摄影理论的人，除了好友陈传兴之外，笔者实在找不出第二位。因此，我只有把请教对象由摄影圈内拓展到圈外人上，才有问得下去的可能。

汉宝德教授是我立刻想到的圈内人士，因为他是笔者在中学时就深为钦佩的一位前辈。我记得那时他所译的 Herbert Read 之《雕刻的艺术》，正是我对艺术理论的启蒙书籍，事隔多年之后，也才晓得他是研究建筑的，且开始读到他所创办的《境与象》杂志上许多篇令笔者受益的文章。再过了几年，一直到现在，他在报章杂志上的专栏或论述，更是为人熟知，而不必笔者赘言了。

在此之前，笔者无缘结识汉宝德先生。他对接受访问的事十分谨慎，只答应先聊聊，看可不可以谈出所以然，再做决定。因为他认为自己对摄影根本是外行，可能谈不出东西来。然而，笔者比他更担心的是：对于一个圈外人士，我该问什么问题，他才有话可答。我该把什么问题，放入他那有独到见解的思考系统当中，才转得出跟摄影有关的答案来。结果是，他使我的忧虑一扫而空。我们试谈时，是在汉宝德先生的台北府内，两个钟头不到

的闲聊，就让我为这位“外行人”的“内行话”深为折服。

两个礼拜后的正式对谈，是在台中的自然科学博物馆的馆长办公室里进行。汉宝德馆长的回答让我对摄影圈外人士刮目相看，也让我觉得自己为了应变而做的措施，居然碰对头了——让摄影这门艺术，敞开在更广阔的阶层前面，让那些术有专精的各界人士去看待它、去质问它、去评估它、去肯定它。

这大概是我们走出摄影象牙塔的开始吧！摄影虽是事实的镜子，也应该有东西当当它的镜子，给它一个认识自己以及反省自己的机会。

记录与描绘

阮：摄影在你心目中占有什么地位？

汉：坦白的讲，它在我心目中的地位并不高。在我的职业当中，摄影是一个记录性的工具，当然我晓得摄影是一种艺术。不过呢，我们藉助摄影的记录功能实在太多。像我们学建筑，在过去一定要靠笔把一些名家的建筑描绘下来，做为学习和研究的参考，现在大家都不画了，只要用照相机拍下来就成了。从建筑的立场来说，摄影占有相当重要的地位，但正由于它的地位是工具性，有时候反倒觉得它就像空气和水一样，虽然是必要的东西，但却不会去想到它在心目中的份量。

阮：摄影来临得很晚，才不过一个半世纪而已。不过它却对整个人类文明产生很大的影响，最早的时候，它立刻让画家们感到威胁，因为一个更有效、更精确的描写外在世界的工具来临了，甚至有人把它叫做“自然的铅笔”。每一个艺术都有自己的“看”、“听”，和“触”觉，可以传达出人类对世界独特的感受，有人说摄影是一种——能够最真实反应出人类情绪的工具，你

对这个说法有什么意见？

汉：我觉得很有道理。摄影发明之初，我觉得至少有两个很大的冲击。第一个就是对绘画的冲击。绘画写实，是在表达一个景物；表达画家看到的东西，给那些没有看到的人看到。这种记录性也是绘画功能很重要的一部份。摄影之前，绘画的记录性功能和表现性功能是旗鼓相当的，而摄影出现，绘画的记录功能也就逐渐被取代，逼迫绘画朝表现性的路子走去——我想，这种现象别人也曾讲过，不是我想到的。

就这一点来说，有了摄影，才有今天我们所看到的多采多姿的绘画表现。

从另一方面来看：摄影使人观赏世界的方式和以前有很大的不同，摄影不只是看事实，而且就是在记录事实。当初的人也许没有想到摄影也是一种艺术表现，因为光是能够记录下来，已经是很有趣的一件事；就像一个人刚会画画的心情一样吧！他觉得："嗯，我会画一张椅子，太好了"。一开始，照相机也许还粗糙，镜头、底片的解析度都还不好，能够摄住影像就能满足大部分的人，等摄影越来越精致，它立刻使摄影家们增加了对形象关怀的深度，它使得我们人类更加认真的去看事物。

阮：摄影一开始，是贵族才玩得起的，这些人或多或少都受过美术训练，而他们又十分刻意的用照相机去模仿绘画表现。依你看来，这种模仿的意图，是不是使摄影一开始就走错了方向？

汉：我觉得也不一定是走错方向，每一种新技术的发生，它都有一种模仿传统的冲动。比如说：钢铁发明的时候，在建筑上它并没有立刻发展成独立表现的一种技术，那时候的人，把它拿来模仿石头，以它做桥，并不想做一座钢铁桥，而是想模仿石头桥的轮廓，那些曲线、那些做出来的花样、结构都是石头桥型式。那时的人并没有掌握到新材料、新工具的真正特色与力量，它是依赖在原有的艺术基础上，以模仿为出发点的。

我本来也一直觉得奇怪——人为什么会去发明摄影呢？你这么

一说，我反倒觉得清楚了：实际上并不是纯粹的技术家发明这种东西，而是背后有一种艺术表达的欲望，然后才促使摄影的出现。这种情况跟建筑上的材料是完全一样的，并不是有人为了发明新材料而发明新材料，而是：因为人对旧材料感到它还有所不足的情况下，刚好有一种新材料发生，就这样，拿这个新材料代替旧材料来做一部份工作，慢慢的就取代了旧材料。这个世界的所有发明，多半并不是由于一个聪明人忽然冒出来，发明了它。所有的重要发明都是历史的事实，而不是单一的英雄创造出来的。

认识与揭露

阮：你曾经被拍过自己觉得很满意的肖像照片吗？

汉：我没有认真地去拍过照片。我觉得基本上肖像照和肖像画一样，都是贵族的产物。摄影做为肖像的阶段刚好是受贵族的影响，正如同中产阶级、小资产阶级在刚开始有钱的时候，他就会模仿非常有钱的人的行为。等到真正民主时代的来临，中产阶级普遍化之后，肖像画或照一张肖像，也许就会觉得没有什么必要。至于，我为什么不会想去拍一张肖像，我想：把自己的照片挂在墙上，有一点像在开玩笑似的，也许我变成伟大人物的时候，照一张相挂起来，自己会觉得很高兴，但我并没那么伟大。

我觉得随便的一张照片，能让自己或别人看到样子就行了，因为不需要透过别人的表达来认识自己——这是我个人的反应。

阮：我会这么问是——我想把话题转入另一个方向，因为通常人都会有一种——我什么样子最好看的感觉，人对自己的形象有

一种期许。人总是想多认识自己美好的一面，而摄影正是最容易帮他达到这个愿望的工具。

汉：摄影家镜头拍出来的照片，可以使人看到他原来没有注意到的一面，这是非常可能的。至于说：人希望看到自己比较美的一面，我想那是中下阶层的愿望，是大众的愿望。大众很喜欢照相，他可能对自己的形象有一种梦想。每一个人心里都觉得自己很不错，也许别人并不知道，因此大家都希望照一张相，把自己最美的那一点表现出来，让别人看一看。

像这种情形，我觉得是他们在说服自己，而不是在发现自己的美。说服自己有多美，也许会对个人生命的信心有所恢复。正如，每一个人都喜欢做新娘子，做新娘子最重要的一点是，拍几张新娘子的照片，这些照片经过很多修饰，把缺点都修没有了。这跟肖像画一样，表达出来的是她所没有的那种美。

大众之喜欢照相，是因为照片令人觉得这确确实实是他，但又表现出连他自己都不能相信的美感、肯定他的信心，加强他在世界上生存的欲望。我觉得他并没有透过照片来更加认识自己，而是通过这种东西来误解自己，有意的误解自己。

但是摄影家所拍出来的照片就不同了，如果是真正的摄影家来给你拍一张照片，那是他给你捕捉的你的真实。他眼中你的真实，就并不一定是非常美妙的，那时候就并不一定能反映被摄人物真正的愿望了，很可能被摄人物看到这张照片，会非常不愉快的。他也许会觉得，怎么我在别人的眼睛底下，不过是这样的一个人物而已。在一些摄影集子里的作品，我想被摄人物看到之后，会很难受的。我记得我看过一张照片，那是一个年轻人的脸孔，我觉得蛮有意思的，但是我同样觉察到，要是摄影家把这张照片送给他，他会怎么想呢？也许他会整个人都觉得不舒服，他会觉得：我怎么会是如此无所谓的一个小人物，在世界上，随便被风一吹就飘走了。

从这个观点来看，摄影家看人的时候，他并没有把他当人看，也

许没有把他当成生命来看。换句话说，摄影家拍出来的照片，并不一定有助于被摄人物的心理建设。

阮：谈到这个问题，有个说法很有意思，有人说摄影是一种揭露的形式，你觉得这个说法有没有道理？

汉：也是有道理，但也不一定。照片到底还是摄影家观看的角度。一个人、一件事情，是不是这样的悲观、是不是那样的乐观、真实是不是这个样子，这还有待考证。不一定摄影家眼睛看到的，就是揭露了真实。可是照片还是事实，是摄影家按下快门的那一刻的瞬间事实。至少在这一刻它是真实的——这正是摄影最大的好处。

摄影家在这一刻所看到的对象，正好和他心中的情感吻合，因此他把它记录下来，也因此可以说：他所表现出来的不是绝对的真实。我们举个例子：也许这个人被拍的时候，是非常丑恶的，但这只是他生命中间显露出来的一小部分而已，但是不幸正好被记录下来。我想摄影家在拍这张照片时，并没有意思要给那个人看，他是要给完全不相干的一些人看，他是要感动别人，不是要感动被摄人物的。所以他就把他当成工具了，所以很难讲摄影是揭发真实。如果要说揭发真实，那是揭发整个社会现象真实的一面，对被摄人物而言，并不一定能算。

证据与历史

阮：谈到真实与否，摄影最强的特色是：它被视为最有力的证据，它的真实性是文字、绘画等其他表达形式做不来的。能否从这个观点，谈一些你的看法？

汉：摄影被当成证据，我认为是它很正面的一个功能。

“证据”者我宁可称之为“记录”。摄影发明之前，人类不能明

确的掌握记录，就像我前面说到的，那时绘画也会被当成记录之用，像我们学建筑的，就常在旅行中把一些房子描绘下来，没办法时只好用画的，要不然一回来就忘记了。

"记录"最大的意义也就是：把会忘记的东西留下来，而这正是摄影改变而影响人类非常大的正面功能。不过，当成"证据"者，也许就有其反面效果了。拿这个博物馆来说，以前的博物馆只留实物，现在就不同了，因为实物实在太多了，我们对一个时代应该留下来的证据太多了，而没办法全部留下来，那有那么多的仓库去保存它们，那有那么多的人去管理它们，这是非常困难的一件事，现在好了，因为我们有了照相机这么好的工具，让我们可以把很平凡的东西也保留下来。实际上，平凡是我们今天的看法，尤其在我们这个时代里，我们觉得没有一样东西不平凡，可是等到十年、百年、千年以后，每一样平凡的东西都变成有历史意义的古物。是我们研究一个时代生活、一个时代文化不可缺少的东西。

如果古代也有摄影的话，那我想，我们今天来研究中世纪、研究汉朝，那根本完全不成问题，因为历史就摆在我们眼前。由于摄影的发明，使得我们人类的历史被压缩成一片，过去的影像非常直接的就在你面前。我想信：以后我们的后代子孙研究历史、研究美术史，特别是建筑史、研究人生、社会史，根本不会变成像我们今天这么大的学问。因为，今天之所以会是大学问的缘故，全在于我们只能靠那么少的文字、靠很少的记录去想来想去，没办法去直接视觉出来那个时候是怎么回事。我们根据很多推想，一个朝代几百年，怎么可能只靠薄薄一本书把所有的事情记录下来。有时，一张照片就可以透露出十分丰富的讯息，所以摄影使整个历史被压缩得很扁，未来的一百年、一千年，可能不像我们对过去的一百年、一千年感觉那么遥远，我认为这是摄影对人类文明所产生的重大影响，但是当我们把摄影视为"证据"的时候，这里头可能就有问题了，因为一般

人对“证”的观念，是它没有半点质疑的成份，而照片或多或少都会受到摄影家本身偏见的影响，如果说一个摄影家想证明一个人是坏蛋的时候，记录的角度可能就完全不可靠了。由于记录的工具太可靠了，反倒会加强了误导的真实性。本来摄影家就有误导意图时，他可以藉助真实的外貌来掩饰——这就是做为“证据”的负面效果。

阮：你说摄影的发明使历史被压成很扁的一片，影像证据是不是也因此影响了人思考问题的方式？人的想像力是不是越来越有被扼止的趋向？

汉：思考问题的方法一定是跟着时代改变的，我一直认为：任何科技的发展都会影响文化的内容。而一种重要科技的发明，甚至会改变整个文化的。当然，摄影就是属于重要的科技之一，但是并不会使人的想像力受到扼止。正如同我们一开始所谈的——摄影逼迫绘画改变方向一样，摄影也会逼迫想像力走出新方向来的。它会对整个文化的快速变动，发生督促作用，因为这些东西就在你面前，十年以前的东西在你面前，三十年前的东西也在你面前，因此你就想从历史里逃掉，我们现实人生就是这样，希望从上一代的影响力逃掉。

今天我们会热烈的说：未来未来未来，挂在我们嘴上的是：明天明天明天，我们怕昨天，因为昨天跟我们太近了，离不开了。今天，我们不只连摄影，连电影、电视上随时都在回转，一放出来就是二十年前的事，这些事情还在我们眼前嘛，所以我们拚命想逃开这个，心理上有一种不自觉的力量，给你很大的创造力冲动，使你脱离这里。因此，整个现象使保守主义者感到非常困扰，因为所有人都在求变求新，这股力量是非常大的。反过来说，古代就不是这样的，古代因为没有“证据”在手，他们的基本思想是保守的，为什么会保守，为什么会保守呢，因为他们就是想模仿古代，尤其我们中国人更是这样，老爱说古代怎么样、古代怎么样，应该照着古代的方法……。可是你说

照什么样的古代呢？那又不是真正的古代。因为我们根本不知道古代是什么样子，所以你老是意会古代。明朝人样样要复唐朝之古，宋朝人又处处想复秦汉之古。很多礼器、制度都拿古书来推断，当时是怎么回事。今天我们看来会觉得相当滑稽，因为他们推断出来的东西，反而不如我们经过考古出来的证据来得正确。我们了解的唐朝，比明朝人了解得还多，明朝人栏样都根据文字以为唐朝是怎么样，怎么样，然后通过他们的想像，解释这个文字，而弄出东西来，他们以为这些东西就是古代，事实上他们已经把原来的意思改了很多。中国人一直以为没有脱离正统文化，其实脱离太远了，那些意会和推断实际上就是在创造。

所以过去的情况完全是：希望而模仿古代，因为不了解古代，结果发生了变化；而未来就不是这样，未来是有意识的要想离开古代，所以会产生很多很多的变化。

文字与图像

阮：影像对资讯的传递比例越来越大。这是不是意味着人对知识的了解方式也在改变？

汉：今天大家都喜欢看照片，所以现在的杂志、报纸照片越来越多，文字越来越少，也许照片会影响文字的使用方式。

过去，文字的使用有很多功能，但最重要的功能也是记录，而它的记录功能，也是有一大部分在描述眼睛看到的东西。我们要花好几分钟，甚至半个小时，才能读完一篇文章，读完之后，要经过脑筋的想像力，把它连接起来，变成一幅图画，然后回到作者原来所想告诉我们的那件事情。而这些事情如果用照片来记录就一目了然了，我们以一秒钟不到的时间就已经把整个

要描写的东西，更正确而详尽的抓住了。因此未来文字的使用，可能要精简一点。也许未来文字做为记录之用，会越来越少。文字说故事的功能，慢慢会被照片、电视等记录所替代，它可能会走上比较表现性的方向。

当然，文字有它另外的好处。有一度我也觉得看电视的人会越来越多，看报纸的人会越来越少。可是，后来发现报纸的销路也在增加。因为影像的出现有时间性，你现在不看就过去了，而报纸你现在没空看，半个钟头再看还是一样。拿报纸和电视来比，报纸就有这么一个好处。

而拿照片和文字来比，由于文字使用的方式和习惯，里头有一种时间在进行的感觉，这可能是静态的照片所没有表达出来的，在一张印刷图片里头，不可能有电影的感觉在进行。总之，照片它属于静态的形式，而描写的又是动态的形象，因此有辅助文字的功能。未来文字与照片共同出现的情况会越来越多，这样才会和电影、电视有更大的竞争力。

整个说来，照片虽然取代了文字的记录功能，但它和文字终究还是互相补充的媒体。

阮：我们看文字，就是在“读”，不会只是“看”，而不去了解它的意义。文字的背后包涵很多东西：人的说话方式、情感表达的习惯、观念思考的轨迹……都已浓缩在符号中，我们看文字不会只去看它的结构、笔法，也一定接受到它的意义，而你在看照片时，会不会也有看文字的感觉？只是看呢？还是也读它？

汉：我觉得有同样的感觉。但是照片所表现出来的——它自己是不讲话的。它和其他空间艺术一样，跟一张画一样。当一张画、一张照片在你面前的时候，画面上的意义是要你自己去解释，要你自己深入的去了解，要你去体会。

一般说来，文字所表达的，通常是作家体会出来的结果，你看了以后，通过他所体会出来的结果，然后你感觉他是这样那样。文字所描写的场景，常常已经加了作者本人的解释，是他把自

己的体会写出来，而摄影的场景则是让你直接去体会的。

如果把“自然”与文字的“解释”比成两个极端的话，那么摄影刚好站在中间。摄影并不是没有内容，而是它的内容要观看的人自己去体会的。有趣的是，当你要把这个体会说出来时，又变成语言，写出来时又成了文字了。

阮：由于你把自然和文字比成两个极端，而摄影又是中间物，那可不可以说，你已经承认摄影是最具客观性的空间艺术？

汉：我觉得是这样，虽然它还是有个人的思想在里头，不完全是“自然”，但它还是最客观的，至少是按快门那一瞬间的客观。

阮：这种“客观性”，是不是摄影在你心目中份量不够重的原因？

汉：也不是，这纯粹是我个人的原因，坦白的说，我对摄影没有深入的了解。主要的是，我接触到摄影的时候，就是把它当工具。如果说，我也在某一种机缘下，也曾对摄影有过深入的了解，可能就不会这么说了。

写实与超现实

阮：以你的角度看，你心目中的一张好照片，应该有那些标准？

汉：（想了一下）因为我对摄影的修养不够，真是很难讲我对摄影有什么标准。不过，反过来我可以这么说：好的摄影，当然不应该是有内容而已，它不应该只是记录而已。

我感觉到一一比较吸引我的照片，多半有超现实的味道。我为什么会有这样的感觉呢？因为我觉得摄影机所照出来的现实，太接近我们所认识的现实。因此，用表达现实的方法，做为一种表达艺术的方式，那就好像不能使我们特别的感动。

一个美的东西，你去照一下，这并没什么特别的意义。比如说：一个很美的花瓶，如果是一个画家去画，可能还有一点意义，可

是一个摄影家去照，就没什么意义了，因为那个美，并不是摄影家的美，而是瓶子本身的美。也许正是这个原因，摄影家要想表达他心目中的内容，多少需要超现实，因为超现实有一个特色——它基本上是写实但又超乎现实。这也许正是摄影艺术的基本特色，好像我喜欢的照片多多少少有这种味道，因为照相机拍下来的是写实，但要有趣有内涵，都得超乎现实，这样会让人感到比较有深度。也许这不算回答你的问题，但我模模糊糊的感觉：一张好照片，多多少少都带有超现实的味道。

阮：说到超现实，绘画有抽象的，放在摄影来看，如果以抽象的方式来表达影像，你觉得是不是走错路了？

汉：我认为完全抽象，可能不是摄影该走的路线。抽象绘画刚开始的时候，它也分很多派别的，有一派是完全唯美的，把形象拿掉之后，经过简化、分析的结果，把它视觉化。这个视觉化的意思是：经过视觉美的原理，把它拼凑起来，然后表达出另一种秩序出来。这种东西我觉得是唯美的，比如说一个画面上几条线啦、几个颜色画一画，根据很多均衡的原则、审美的原则来安排画面啦。这种抽象绘画，当然摄影也可以做到，比如我们用高度的技术，用百万分之一秒，拍摄动态美，用高倍数的放大镜摄取一粒尘埃的美，充分显露出宇宙中自然界用肉眼看不到的秩序与美感，正如同在飞机上看地球，由很远的距离看我们的土地田园，大地的作物都变成抽象的线条，这种美感是非常动人的，因为是我们从没经验过的视觉印象。

无论是从很远的距离看地球，或者放大镜中看动植物的内部，或者是快速的冻结动态，这些东西我觉得只是摄影的记录功能而已，虽然它替我们打开一个又一个令人惊讶的新世界。

那种纯粹的美与新奇会令人愉悦，是摄影机众多科技功能中很迷人的一部分，但我觉得在要把它当成艺术表达的手段来看，我觉得里头有一个很大的缺陷——那就是在这种表现当中，缺少人文的因素。所谓人文因素，就是人的生命、人跟社会、人的

痛苦、人的期望。而它只是一种惊奇而已。

我觉得摄影基本是记录的工具，所以它不大容易用抽象的方式表达人文价值。抽象绘画表现派，在今天看起来，基本上它同样没有表达出具体的人文价值，不过它还是带那么一点的——因为它还是等于感情的，是人对人生体会的一种表达方式，虽然表现得很模糊，但还是有表现力在里头，但是要用照相机就很难了。

工具与文化

阮：彩色照片和黑白照片对你有没有差别？

汉：有一点差别。首先，我看到的摄影名作多半是黑白的。这一点在我觉得，可能是摄影家没有完全掌握新材料的缘故。

在我年轻的时候，一般说来，都认为黑白电影比较能表达艺术的深度与内涵，彩色电影被认为是几千万美金的大制作，是讲究场面、色彩华丽的，并不是真正有内容的电影。可是大家话讲完没多久，很快的黑白片完全从市场上消失，全部是彩色片的天下。

这种情形会不会发生在摄影界呢？我想应该也会。我想，摄影家们早晚还是应该以彩色来表达，并不是说用了彩色就排斥黑白。而是说，我们的世界越来越走向真实的世界，表达的媒体越来越真实，如果一个艺术家他要完全抗拒技术上的进步的话，他早晚会脱离这个时代。目前看来，好的作品都好像是黑白的，这并不表示彩色就不可能摄出那么好的东西出来，而是因为他没有掌握新技术，我觉得艺术家应该早一点掌握新技术，越快越好。

阮：如果我们换个角度来看——摄影所表达的世界实在太接近现

实，黑白正是使它不那么接近的手法之一呢？

汉：的确是。我刚才也想到这点，可是我的看法是——黑白也是一种彩色，这个观念应该先讲清楚。如果从这个观点来推想，摄影家既然能够完全控制黑白的调子，也应该把彩色控制好才是。比如说，黑白是改变现实的手法，那如果你去照一张照片，你拍一个人穿红衣服，在技术上，你也应该去克服它，让红的变色，这样它不也就是改变现实的一种手法。

摄影家不是画家，画家可以把明明是绿的东西画成红的，而这种改变对摄影家就不容易，因此摄影家对色彩没有信心，我想这是他无法控制技术上的问题。

阮：如果我们把黑白与彩色的观念套在雕塑上来比较呢？

汉：雕塑和绘画是一样的，它根本可以随便改变现实的，它完全可以把一个东西做成另一个东西来的。

阮：我的意思是加了颜色与不加颜色的雕塑之比较。

汉：单色的雕塑，我认为完全是西方文化的偏见，从文艺复兴以后，西方人认为白色和铜色是世界上雕塑的当然颜色，不是这两个颜色，它就不高贵，他们认为大理石和铜是最好的，除此之外的雕塑都是不正常的，反过来说，离开西方以外的世界就不是这样子。

阮：我们现在看到的中国石雕木雕，不也很多是单色的？

汉：中国的石雕和木雕原来都是带颜色的，只是后来剥落了而已。只有西方文化的是纯白色的，在古希腊也只有雕刻是纯白色，而建筑也是涂颜色的，只是后来因为时间的关系，被风化掉了。

阮：说到中西文化的差异，我倒想到，在所有的艺术表现形式中，唯有摄影是彻头彻尾的西方文化产物。你觉得我们接受这种纯西化的科技，有没有什么中西文化的冲突在里头？

汉：我觉得没有，因为它的发明是一种工具，今天的中国人从事摄影艺术，对摄影的感觉有一点西化，那是因为受西洋摄影家作品的影响。如果只教你怎么使用照相机，而不给你看摄影集，

那你一定不会受那种西化的影响，所以你照出来的一定是有自己的样子，对不对。

这不是因为工具的问题，而是文化影响的问题，就像我们今天台北市的房子和美国的房子都是一个样子，因为我们从杂志看到的是这些东西，学校教的也是这些东西，那我们还能弄出别的样子来吗？如果从来没受过这种影响，只是给你钢筋、水泥这种技术，而不告诉你怎么怎么盖房子、盖什么样子，那自然会发展出自己的样子来。这是文化侵略的问题，当然不是他们故意侵略我们，而是低势文化与高势文化的必然现象，并不是任何工具的问题。

地域与传统

阮：不管绘画或雕塑，我们都可以从表现手法中，看出不同文化的地域性，而摄影的地域性，实在是最难看出来。

汉：应该也可以有地域性。地域性是对国际性而言，如果在大的国际性潮流下，想要有什么地域性是非常困难的。因为耳濡目染看到太多了，你怎么办呢？在我们这低势文化的圈子里，要想建立地域性实在太难了。除非你有很强大的一个传统，不幸的是：摄影不是我们的艺术传统，是人家的艺术传统。我们并没有艺术传统可以支持我们建立地域性。

这是摄影家想要建立地域性，可能碰到的最严重问题，不过，当然还是可以有一种民族性，比如就像郎静山先生的东西，他的东西非常罗曼蒂克，我也不见得喜欢。可是你不能不承认他的东西，就像你说的，好像刚刚发明摄影的时候，利用照相机来代替画笔，画出来的山水画。

这是初级的延续传统的方式，有没有一种更高级、更进一步的、

更性灵化的延续方式，那当然是中国摄影家该去寻找答案的问题，我就不知道了。

阮：有人说绘画和其他空间艺术，都可以事后加加减减，而照相机就是没有办法做到这点，按下快门的那一瞬间就决定一切。你是否也认为这正是摄影最特别的表现手法？

汉：我觉得对它来说是特性，不过，我认为事后摄影还是可以加减的。通过暗房技术还是可以改变一点的。但是居于我个人的看法，我不主张他们利用很巧妙的技术去加去减，如果他过度使用这种技术，就等于丧失摄影家的独立性，而变成一部分绘画了，这反倒对这种艺术的发展没有什么好处。

阮：我也很赞成，摄影表现应该就它本身的科技所拥有的特质去发展。照相机是唯一有办法把时间和空间的交叉点做一定影的表达工具；按下快门是冻结时间，框取的画面是构成空间，它表现的正是两者的相交定位，你同不同意这个说法？

汉：我同意。我认为摄影家应该特别去了解这个特点，因为这个特点是其他艺术达不到的，如果你老是在模仿，那永远赶不上绘画的。

阮：最近西方的摄影表现，有一点在走回头，和早期想取代绘画的野心相同，他们想并吞别种艺术。比如说摄影曾被地景艺术借用，而现在却想去取代它，甚至先画出一个布景来拍它，或雕塑出人物、场景来拍它，你觉得这种表现企图有没有脱离摄影的轨道？

汉：我不认为这样的表现是在朝自己的特质在走，因为这是二手的表达，一手表达在现场已经完成了。地景艺术也好，或布景艺术也好，这种艺术本身就是不能用摄影来表达的，它只有到现场才能体会出来，就如同建筑一样，建筑的空间是一种艺术，但是建筑空间大部分的传播表达是要靠摄影的，可是从来就没有一位建筑家承认：摄影能代替人亲自到那个空间去感觉一样的道理。

实际上，你应该到现场去看，艺术家是因为很多人不能亲自去看，才借助摄影家拍下来，印在画册上，然后让更多人通过画册去认识他的意思，画册所表现出来的究竟是摄影艺术呢？还是原来那个地景艺术？这里头已经有点混淆不清了。如果说：摄影家企图把这些东西当成是他的新方向的话，那我的看法是——他看低了摄影艺术家本身的品质了，他变成是替别人帮忙的工具，我认为这是不对的。

这是摄影危险的地方，因为它能“复制”，摄影可以把蒙娜丽莎完全复制成真假不分。如果你把它的“复制性”看成是艺术表面，那还得了。

时间与信任

阮：正如你前头所说的，摄影把很多年代都压扁成一片，一张老照片，记录了那时候的真实场景，一百年后，时间会在这张照片添加很多动人的因素。你在看一张老照片时，是不是也有这种特别的感受。

汉：有特别的感受，这个原因倒不是因为唯独照片可以表达了一个时代，绘画也有这种能力——像蒙娜丽莎，她穿的衣服、发式……等等，也都反映了那个时代。但是，在绘画上，往往一个画家会添加很多东西进去，也许那个人穿的衣服不够好看，画家就把它改了，也许画女王时，就把她画得年轻漂亮一点；很多地方都改了，画家会受那个时候画派的影响，会受那个时代的品味所影响。比如说，在某个时代的画家，很喜欢表达衣服绸缎皱褶的反光，因此那个年头的画都是这个样子。他们都受到同一样式的影响，因此反应出来的时代，换句话说——真实度不够。

而照片就不是这个样子了，照出来的人，刚好衣服不小心压了一个皱，看起来给你非常真实的感觉，它给你的感觉确确实实是那个时候，给你的时间感是非常有冲击力的。让你觉得就是那个时代、那个人。而绘画就没有这种感觉，这是我觉得老照片给人的一种——毫无距离感的信任感。你会对照相机有绝对的信任，而根本上就不会信任画家。我觉得这种信任感正是它的冲击力根源。

阮：我们可不可以把这种冲击力，拿来当成摄影创作的传统，比如说：我们现在拍照就应该拍出那股冲击力，把很长的时间在按快门的那一刹那中，整个发挥出来？

汉：我觉得这个不可能，由于时间是无法改变的，正如同新做的古董就没办法给你老古董的感觉。我也收集一些古物，我就有这种感觉。

比如说，我收集到一件宋朝的东西，这东西摆在我的桌子上，当我确实知道它是宋朝的东西，我的感觉是非常难以用言语来形容的。我曾想像这个东西在七、八百年前是经过什么地方的一个人的手做出来的，表达了他的技术、他的感觉；而又由于某一种原因，保留到今天，而摆在我的桌上。我面对它，会有一种非常深沉的生命的感觉。

但是，如果当我一旦发现它是复制品的时候，这种感觉就整个消失，一点都没有了，因为我会立刻觉察到：它是昨天才做好的，它对我的吸引力整个没有了。所以这也就是古代文物，如果它是真的，就价值很高，是假的就一文不值的原因。其实并不是因为物本身的价值，真假古物的材料，也许完全相同，制作手法也可能完全一样。但是你对它们的感情价值却是完全不同，时间这东西是不能复制的。

今天忠实的记录，只有等到未来，才会对你产生历史的冲击力量。时间与空间这两个因素，虽然在今天的物理学，不认为它们是绝对的，但是在人的生命上与意义上，时间与空间还是绝

对的，人在不同的时空就有不同的生命感。如果连时间空间，我们也不承认它是绝对的，那我们的生命就没有支点了。在我看来：时间和空间是我们生命存在的仅有支点。

阮：你会这么回答，我很感到惊讶，也觉得很有意思。老照片也有好坏，就像古董也有好坏之分一样，好的才会真的感动人，一张平凡的老照片，不一定会感动人到什么程度。我原来的问题意思是 — 那些好东西，尤其是好的老照片，把时空的交叉点抓得很好，所以把人在一个时代下生活的痕迹，非常真实的释放出来，而摄影的努力，就应该是把一个人的生活历程，压缩在快门的瞬间，整个释放出来，不管是什么时候拍的，把对象在过去生活中所叠积的岁月，藉着按快门的刹那释放出来。

汉：那当然啦，这是很正确的，刚才我回答的倒是另一个问题了。除了时间空间的表达之外，把对象的特色表达出来，当然是最重要的。

我们换个角度来看好了，如果你在唐朝、汉朝用照相机把一块石头照下来，在今天看来还是那块石头，当然不会给你有足够的感动力。你只会对——那个时候居然就有摄影— 有所感觉之外，不会有什么其他的感动。通常，老照片多多少少都会有感动力的，因为它不会完全把那个时候的时间、空间完全抹煞掉。当然这里头也有感动力的差别，有的表现得特别好，有的表现就比较差，就像古物一样。有些唐朝古墓挖出来的人俑，里头有的连衣服花饰都画好的，当然给我们的感动更真实，有的只是形状，它的感动力当然差一点，因为它给我们的讯息少一点。

如果那个时候留下一块石头，在我来说就和今天的石头没有两样，不会给我什么感动。说到这里，我倒想到，前几年我在做修护古迹工作的时候，常常有很多人说："院子那石板也是古董，那些砖瓦什么的，一点都不能坏呀！"我常常在辩解这个问题——古物的价值是在于表达那时候的人文内涵，而不是说这时

候那时候传下来的物品。一块石头从开天辟地就是那个样子，今天我们看到的一块石头跟秦朝是一样埋在土里的，那块石头并没有什么价值。古物的价值完全在它所代表的人文价值有多少，如果石头刻了一个花，喔，这就有价值了，并不是因为花好看才有价值，因为花有很多讯息告诉我们。老照片也是这样的，它的价值在于它告诉了我们什么？告诉了多少？

人工与机械

阮：照相机一天比一天更自动化，而人的操作程度越来越低，这种趋势在你看来，是不是意味着摄影表现的个人性在丧失？

汉：从一个比较保守的角度来看，这当然是丧失了，今天大家之所以喜欢挂一张画，而不喜欢挂一张照片在家里，最主要的也是一种保守主义的观点。现在大家还是认为照片比画的价值要低很多，这个原因就是——通过人的手，人文的价值就比较高的观念在影响着我们。如果说，我要买一张照片，我希望它是摄影家自己冲洗出来，老实说，如果是机械冲洗出来的，它的商业价值也大为减低。

但是，理论上说来，这种观点又不太对，因为我们明明进步到机械时代，为什么我们连买个家具都希望是手工制的。如果这样下去的话，我们永远没办法把机械当成手的延伸。

我们到现在还只相信我们双手的十个指头，而不相信十个手指头创造出来的工具，它的创造力。我觉得从理论上来看，我们应该慢慢相信：我们双手创造出来的工具也有创造力，甚至手变出来的第二元东西——手变出来的工具再造的工具，它也有创造力，这样才能把人类创造力的所有潜能发挥出来，否则光回头靠我们十个手指头，你还能做出和以前有何不同的事情呢？

因此，我觉得摄影家们也应该接受任何技术的革新，正如同彩色不应造成摄影家的限制一样，我们不应该怕科技，而应该把它变成艺术表达的方式才对。能够驾御新科技，就不会有什么丧失个人化的忧虑了。

阮：以前的相机，还让人有机械的感觉，而现在的全自动化相机，谁拍出来的品质都一样，看不出技术操作上的手艺性，摄影变成只是选择而已，拍的时候选择对象与快门机会和构图，事后只是从连拍机一连串拍下来的五、六张照片中挑选一张出来而已。对别种空间艺术来说，也许机器还是手的延伸，因为作品还留有手艺成分，对摄影来说，机械倒有点像取代手艺的现象了。

汉：我觉得这不一定。事实上，艺术家最大的工作往往就是选择，而照相机的科技发展，正逼使摄影家步向艺术创作的要害处，让他越来越没有依赖性，这不见得是坏事。

实际上，你持有照相机在看这个世界，你所以和别的摄影家有不同处，就在于选择的不同。好的摄影家可以在看上去很混乱的环境中，找出它的秩序出来，差的摄影师就没办法了。“选择就是艺术”，这是很重要的观念，五张照片让我选，我可能就选出很平庸的，但是一个很有艺术修养的人，他就会很快的选出最好的。选择本身就是艺术创作过程，而且大部分的创作过程都是选择过程。拿古代的园林艺术来说，常常是在自然环境中间，找一块地方来做，在没有挑之前就是自然，挑过之后就是艺术了。你并没有改变什么东西，还是那个山还是那个水，还是那些石头、那些树木。但是因为经过你的挑选，甚至你把房子摆的面对景观的位置，这就是艺术。我觉得照相技术的发展，反倒是好事，让摄影家面临更大的选择挑战。

世俗与照相

阮：这么说来，摄影的发展方向，正是努力开发跟摄影有关的科技了？

汉：很难讲，这是互相影响的。当摄影对社会造成更大的冲击时，那么它就可能得到更大的发展，如果说这个社会在过去有三个人喜欢画画，而现在这三个人当中有一个开始喜欢摄影了，那自然就有可能性，否则什么人会给你发展，因为一个技术也不那么简单，你有一个想法可以，但是要实现出来，就一定要有销路才行。

我觉得摄影在台湾的发展，倒有一件事比较要紧——就是摄影家要推销摄影，要使整个社会更看重摄影，使大家除了喜欢挂自己的肖像之外，也喜欢挂别的照片。如果这样，摄影艺术与技术的发展才会更有前途，因为社会会投资在上面。

阮：什么东西的发展，都并不一定一直保持在正常的轨道上。如果摄影像商品一样，在大力的推销之下，越来越膨胀，最后是不是也会造成公害？事实上，在今天，我已感觉到影像开始泛滥了。

汉：摄影影像太多，那是免不了的，今天我们所生存的世界上，处处都有过多的毛病。我们吃的太多，我们的钱太多，我们的房子太大。说实在，我这个办公室实在太大了，外头的走廊实在不需要那么宽。我们处处都太多，我们的电视有太多的节目，收音机有太多的频道，我们回家有太多的书看不完……摄影太多了，正是整个文化过多现象的一部分。

生存在这种现象当中，要做一个独立的个人是很困难的，你需要更多的判断，你必须要更多的思考，太多了就增加选择的机

会，每一个选择都会造成困惑，这就是我们现代人所面临的命运，这是没办法解决的。

阮：最后我想谈谈比较轻松的话题，以你现在的工作和心情，在何种情况下，你还会使用照相机？

汉：坦白的说，我以前有三、四个照相机，现在都烂掉了。年轻的时候，出门一定会带照相机，什么镜头一大堆，我绝对不是为了艺术表现的原因，而是纯粹为了喜欢拍一些建筑的记录照片而已。

那时的希望只是想把照片拍得好，所谓拍的好是拍得清楚一点，放出来的是很美很漂亮的画面。现在主要是年纪稍微大了些，觉得手上拿着照相机，也不可能为取景爬上爬下或躺下来，或走过去、退几步，腰酸背痛不行啦！

我现在如果还拿照相机是非常世俗化的，也只是郊游时，偶而帮家人、朋友按那么一下快门，做个留念而已，一般老百姓都是这样使用照相机的，我就是这样。

阮：最后一个问题——假如你现在是个摄影家的话，你最想拍的是什么？

汉：（哈哈笑了起来，想了一下）如果我是摄影家的话，这里头有两种可能。

一个可能：以现在的喜好来说，我可能还是拍都市景观和建筑方面的东西。

另一个可能是：真的以照相机来表现自己最关心的内容，我一直很在意艺术表现的人文价值，建筑啦，都市啦，这都是人文产物，与其拍人文产物，不如拍人本身，我想我会直接以人为主题，拍人。

后记：什么与摄影

当笔者结束和汉宝德先生的对谈时，我最着急的是——这一问的主题该定什么？因为我们谈得很广，几乎把绘画、文字、证据、历史、中西文化差异、古董、科技什么都和摄影扯上关系，甚至问起：假如你是摄影家之类的问题。我向汉宝德先生征求意见时，他选了“表现”这个命题。事实上，这个命题十分吻合此文的性质。摄影不像其他空间艺术，可以把任何题材和对象都纳入创作题材里，它是拷贝事实的最佳利器，它本身的记录功能凌驾在所有的表现形式之上。因此，如果你不把摄影的方向放在表现上，它永远只是工具而已。而这也正是我们拉杂谈了半天，最热心的话题。

然而要表现什么呢？正如汉宝德先生所说的，艺术创作贵在它的人文价值。因此，表现人文的东西，该是摄影错不了的方向。

第七问

摄影与人文

与黄春明对谈影像语言的领域

前言：以照片做开场

这是笔者和黄春明先生气氛最拘谨的一次晤谈了，和这位名小说家聊过天的人，莫不觉得那是一种极大的享受。

因为他的叙述有一种魅力，就像他笔下的小说情节般的细腻、生动而深刻。他的谈话往往会令旁人不愿搭腔，深怕会打断述说者置身于故事中的陶醉情景。说实在，对旁人来说，不管他在讲什么，不管他是以第一人称或第三人称在叙述，仿佛他就是这个事件的当事人，或这则故事里的角色一样——他正在演出，旁人是观众——谁也不会上台捣蛋一出精彩的好戏。

可是这次的对谈，黄春明有点严肃。而严肃的他往往是最不精彩的时候。然而，令笔者相当意外的是：这是我从黄春明身上得到最大收获的一次请教。

尽管这席约四个钟头的长谈中，他的话语没有往常热烘烘的情绪，也没有往常令我有享受其中的气氛，但是，他的访谈却使拿照相机的我汗颜——我觉得我面对的不只是一位小说家，而是一位掌握影像的高手；以至于谈着谈着，好像他在考我有关摄影的试题一样——处处充满质问，质问影像的表现手法、影像工作者的眼力、质问摄影者的心态、作品的内容……。

大家都知道黄春明的小说，他的作品曾被译成日文、韩文、英文、德文，甚至被大陆结集成册出了好多本选集。“鱼”这篇名作，更曾被选入台湾的中学教科书里，无数学子都从课本上读过他的小说。

可是很少人知道黄春明和影像创作有过十分密切的关系。十八年前，他制作过“芬芳宝岛”一系列的电视记录片，使台湾的视觉文化开始落实在本土环境上。这个节目不但替台湾的记录片

掀开序幕，也导使很多摄影后进把镜头转向自己的土地上。

更少人知道的是：黄春明也经常拍照，他拥有过好几套高级的照相机，目前使用的是每一个拍照的人都梦寐以求、最昂贵的机种——莱卡。

我非常荣幸的能看到他的摄影作品，以我的职业标准来看，他的照片一点也不比目前众多摄影家们逊色。因此我央求他把摄影作品公开，以做为这篇对谈的开场。

以内容为准绳

阮义忠：据我所知，你拥有最好的照相机，你自认为有没有拍过很不错的照片？

黄春明：所谓不错的照片，这实在很难定论。当然自己满意的有啦！我看过国内很多摄影展，如果以他们那样的水平当成可以展出的标准的话，我觉得我有。

阮：可以展览的水平在你的定义是什么？

黄：我对一个展览的水平看法——当然，我们今天谈的是摄影——我只注重它的内容。由于我的小说很注重写实，注重现实的东西。只要离开现实、写实的意识活动，我就排斥，当然这可能是不对的，只是我个人的想法而已。

依我的看法，在创作中，那些技巧性、美学理论，要表达某一种意念的抽象思维……等等，都是专业知识、专业技能，是属于摄影家自己内心的东西，他们平常要很用功去充实这些专业素养，但要表现出来的却不是这些。他们必须用这方面的技术、能力去捕捉一些给大众看得懂的东西才行，这样才能跟社会建立一种沟通。而摄影家也才有力量真正参与社会的推动。说得白一点，我是用这种标准来看影像创作的。我是从内容着眼。

阮：你的意思是——每一个人内心对不同事物的不同感受，并不是样样都值得表达出来？

黃：可以这么说。我觉得每一个人都可能被不同形式、不同内容的美所感动，但是说到表现，就应该去表现那些和别人有关的东西。

比方说，有一天早晨一个妇人躺在床上，阳光由百叶窗照在她身上，也许她昨天太累了，以至于连睡衣都没穿，整个情境散发出一股慵懒的美感——我也会被这种气氛感染呀！也会觉得眼前是多么美的一个画面。

但是，同一天，另一个角落，有一位母亲背着小孩在田里工作，她不打扮，那么认命的在工作，从她身上流露出一股对生命的尊敬态度——她感动我的就不只是美而已，而是整个震撼我。两个不同对象，都令我有所感受，但我选了后者当成我要告诉别人的一段人生经验。我想，我看照片的标准也是一样，我要看的是：摄影家告诉了我们什么？而不是告诉了我们什么美不美。

阮：你在目前台湾的摄影展览中，得到最强的讯息是什么？

黃：当一个人生病的时候，多半会要人讲话小声一点，说：不要吵、不要吵。如果他真的需要音乐，他不喜欢听到嗵！嗵！嗵！像华格纳那样的交响乐。

当他精神很好，很健康的时候，他就不怕人家吵，听的音乐也很可能是选择强有力的节奏。由这个例子看来，我觉得当整个社会有了病态，可能趋向于软绵绵的东西就出来了。然而一些作家也尽量去符合这种时尚，写出、画出、拍出软绵绵的东西。或者这些创作者本身就是社会病态的一部分吧！他们表现出来的是病态的东西，却把他解释得很美。当然，我们不能否认这也是一种美——颓废也是一种美。

我觉得这种现象也可以从我们的摄影风气看得出来，沙龙到现在还在台湾风行，不就是例子吗？那些假借乡土之名的小趣味摄影展更是一副副严重的病容。

以社会为依归

阮：你觉得你的照片和你的小说都在表达同样的精神吗？

黄：我认为我的照片拿出来不会脸红。虽然我使用照相机并不是想成为摄影家或什么的。

我不会脸红的原因并不是：它们已经够好了，而是我认为，我把照相机放在社会层面去用它，正如同我用笔、用文字一样。我觉得我们活在这个社会上，什么都应该把它归到社会这个大原则旦——这是我的执著，也可以说是我对文学、艺术创作的偏狭看法。当然，我对摄影也是如此要求。

由于我经常在台湾各地跑来跑去，看了一些东西。回来之后用文字记录时，常常有不够详细的感觉，我一时无法把当时和我讲话的一些人的神情……等等细节都关照到。因此，用照相机，就能使我在事后把整个记录重新展开，我的摄影大概是止于这样的性质。

阮：这样听来，不是专业的摄影工作，偶而使用照相机做田野调查、对你写小说有很大的帮助罗？

黄：我觉得相当有帮助。因为我经常很敢放弃固定的上班工作，而想专心写小说。虽然常常是失败的。但是我四处走走、到处去看，偶而所拍的照片，却带给我一种莫大的经验反当。

比如说，我拍过一张山地小孩的照片，虽然当时并没有用文字做补充记录，但它却勾起我完整的记忆经验。

他的眼睛好漂亮，就像两个甲虫——西班牙诗人希梅耐兹在《小毛驴与我》中，描写那头小毛驴多可爱，眼睛就像两个甲虫一样— 当然我不是说那个小孩像驴子。那时是我在爱迪达时筹办的一个慢跑活动，他是陪哥哥来参加比赛的。比赛的成员

依年龄和性别分成好几组。由他的肤色、眼睛，我知道他是山胞，我特别喜欢和少数民族交往，我问他："你哥哥地是那一'组'的。"他却一下子惊慌起来说："我不是山地人。"。其实山地人在我的心目中并没有等级和阶级的差别，但他却很自然的在保护自己。这句话让我很痛心，因为以他这样的年纪就有这种感受，一定是他在这个社会上遭受到有意或无意的歧视。我为了安慰他和冲淡尴尬的场面就跟他说："我是山地人，你看我是那一'族'的。"

之后他才平静了下来，他说：他哥哥是"男甲组"，他爸爸是警察，现在调到那里服务。我问他：家在那里，他就告诉我地点——那是个山地部落。

我说，那个地方我去过，问他最近回去过没有。

他说有，跟爸爸什么时候回去过："我们家经过那里，到春天，山上杜鹃花一开的时候，满山都是。"

他一讲到故乡的时候，好像我已经不在他前面，而真正在他前面的是沿途的杜鹃花。他面对相机时，一点镜头意识也没有，我觉得这样的照片就非常好——尽管，也许，我并没有拍好。像这样的摄影经验，的确带给我写小说很大的帮助。虽然，也许拍了坏照片，却给了我好营养。

以人文为焦点

阮：由你刚才的叙述，我们很容易可以感受到你的人文情怀，如果光就一张照片来看，你觉得是否能让人感受到创作者的信念呢？

黄：很难，我不是说照片很难表达人文的东西，而是说：针对我们刚刚说的那张小孩子的照片的话，很难。它只是帮我做一个

记录而已，并且成为我记忆的一部分。

阮：难的原因在那里？

黄：比如说，我刚才花费了那么多言语，才把这件事给我的感动说清楚——当然，我还不是认为很清楚。如果事情要清楚，概念还是不够的。

而以一张照片来说，它就难在：以一个画面来传述所有的东西。我所谓的"难"，并不是它办不到，而是它实在是非常难，比所有别的表现形式都要难，我认为比小说、电影、戏剧、绘画都要难。尽管这么难，但是它其实还是有可能表达的。

我试着用绘画当例子好了。比如说，苏联革命前后的一些画家，在当时的文学主流——小说的影响下，也朝同一个思潮汇集——社会主义的写实表现。

那时的李雅·礼宾（Ilya Repin 1844—1903），他的绘画虽然是一张，但我觉得它所表现的就不只是画面上的事件而已。"一个意外的归来"这张画，他前后画了六年。他以一个家庭为焦点：一个在战场失踪的家人，于战争之后出现在家门口，画面中的妇人当然是他太太，小孩是他的儿子，仆人还是从前的那一位。他们回头看，大家都愣住了……那种悲喜交集的情形多感人呀。虽然没有其他的说明，但我们却很清楚的可以感受到画面之外的意义——在这个事件之前，这家人会是什么样子，相见之后又会是如何拥抱地互吐相思之苦的情景——这一切，李雅·礼宾都没画出来。但却交待出完整的内容与精神。这是他把一个事件的发展，在最恰当的地方表现出来的缘故。我觉得摄影也可以。只要你在事件当中切对部位，落实焦点，什么都会清楚起来的。当然啦，它还是要比绘画难。

阮：你觉得有没有什么办法，可克服摄影的困难所在？

黄：我觉得如果摄影只是在等待一个什么东西要去捕捉的话，那就已经把摄影的表现力给限制了。

我认为摄影也应该可以像拍电影那样，可以安排。不好了，可

以一直排演下去重拍。也许有些人会认为这种手法是造作，但是我觉得，如果这算造作，电影岂不更造作，小说也造作、诗也造作，没有一种艺术不造作的。因此，我觉得，只要我们把它经营得好的话，让你看到时，很容易跟你沟通，很容易让你共鸣，那什么造作都会忘记的。我想，有一天我突然发起疯来想专心投入摄影，我就很可能以这种安排的手法来拍照，我才不会像你或其他人那样的拍，因为这条路你们已经走得太好的，我没有必要跟进。

以安排来写实

阮：我十分讶异你会有这种想法，可不可以把你所谓的安排手法说得清楚一点？

黄：比方说，我刚来台北不久时，那时，台湾的经济还不是很好，因为不很好，我们才会跑到台北。

就在中山北路的中山市场那里，有一家烤鸡店。以现在的标准来看，那家烤鸡店算不了什么，不过在当时，可是有钱人才光顾得起。那种烤鸡就是现在常见的：把鸡用铁串，串起来转，用灯光照射烤熟的。鸡串转呀转，油汁就这么滴下来，而在透明的玻璃橱外，散着热腾腾的水气。

就像在今天这么冷的天气下，一个小孩子穿着大人的衣服站在橱外，他不敢对着那些鸡看，只是背偎着橱子在取暖。

好，如果我把当时的场景重新布置出来，然后以演员方式，拍出那样的一张照片，你一定会觉得我是在安排，而实际上它是我亲眼目睹过的景象。

我的方式是这样，不知道国外有没有人这样拍，在台湾我可没见过。

阮：在国外有，目前当红的女摄影家辛蒂·雪曼（Cindy Sherman 1954—）就是完全用安排的方式来拍对象的（见 36 页图片），而这个对象正是她自己。她有时把自己扮演成五十年代的歌星，有时是躺在街头的乞丐……她把自己打扮成曾经感动过她的人物，用来传达感动她的人生经验。在你看来，这样的安排手法，你会不会反对？

黄：由于我没看过她的照片，所以我无法置评，不过这种方式我倒觉得很有意思，我不会反对。我觉得摄影是一种记录事情的方法，也是一种写实的方法。很多的写实作品，不管是小说、绘画也好，也是要去再求精致的。要求其精致，有时就要安排。我不是要在形式上求精致，而是要使内容很完整的跟对方沟通。

阮：你这样安排的手法，我想很可能有人会反对？

黄：这也是一种摄影的方法呀！你反对方法干嘛！要反对的应该是拍出来的内容，而不是方法。

如果一位摄影家用任何一种方法没有拍出好东西来，那是他侮辱了这个方法。并没有所谓摄影能不能做这样的事或那样的事吧！

你本身反不反对，我问你？

阮：我并不怎么反对，因为我看到有好的作品，在基本上，我认为是：属于在街头上随时等东西出现的即兴摄影，这也有某一种程度的安排意图与方式。

黄：是啊。布列松有很多拍的街道，就是在那里等嘛！其实你拍的“八尺门”，也有很多是在那里等机会。等机会、找角度，这都是一种安排。

摄影本来就是要去捕捉随时会消失的影像，我这种安排也是如此——是把不可能再碰到的人生经验，以另一种方式用影像表现出来。

阮：有一个说法——摄影是去“发现”，而不是去“生产”、“制造”。在这个意义上，你所使用的手法，算不算是一种“制造”？

黄：我觉得不是。摄影家们不应该把自己的表现范围弄得太窄，而应该尽量的去把领域拓宽。

你所谓的“发现”，其实也是把已经发生过的事情抓住而已。我要抓的只不过是：发生在更早的一些事情而已。

“创作”这件事，你到底要怎么去解释它，如果都不安排，那除非是你在按下快门，他那一瞬间，底片就自己冲洗出影像来，要不然，你的暗房处理，都是一种加工，并不是原原本本的东西。原原本本的东西，对每一位创作者来说，都是不够的。他一定要加些东西进去，这就是创作。

我觉得，一点也不必要把自己的领域设限，不必要！

以苦难为象征

阮：以小说来看，如果一位作家的出发只是写实的，他的技法也是写实的，这样的一篇写实小说，我们很容易地就可看出：他表现得诚不诚恳？而基于同样出发点所拍出来的照片，你觉得可不可以看出创作者的诚恳度？及技巧深不深刻？

黄：我觉得相当有可能。如果要看美、看构图或什么的，一般人可能比较迟钝，因为这是专业问题。至于要看创作者诚不诚恳，包括他的心态，小孩子都会懂。因为这是人的一种本能的感觉。所以我们看到一件作品，明明表现得很好，形式又很美，但我们很容易发现它的造作，这才叫造作，因为是假出来的。

杜思妥也夫斯基的《被侮辱者与被损害者》一书中，主角去嫖妓，当妓女把衣服脱光时，他又很矛盾，马上责备起自己来，而跪在她的面前说：“你是人类苦难的象征”。如果他不诚恳，你看这句话多肉麻嘛！一个人去嫖妓，去解决自己的兽性，为什么一下子就回覆到一个人的人性来。看杜氏小说的人没有人会

怀疑他的诚恳度。对我来说，这句话不但不肉麻，反而强有力的感动我，甚至使我在“看海的日子”这篇小说中，把这份感动表现出来。

阮：你有没有从照片上看出苦难的象征？

黄：当然有啦。

阮：能不能举一些作品来？

黄：有些非洲饥荒的照片，尤其是最近，经常出现的。我们不必举国外摄影大师的作品，就拿台湾的来说，有时候一些不经意拍到的照片，像记者们采访人间悲剧的东西，就有这种力量，那并不是很难的。

阮：苦难的象征是不是一定存在于特殊的对象上　受苦受难的下阶层？离开这个范围，比如说上流社会，就很难令你看到？

黄：撇开那些范围，我倒很少看到。

阮：换句话说，这是否意味着：要表达苦难的象征，一定要去拍下阶层人们的生活？

黄：当然，以杜氏小说中，那个苦难的象征为例：那是当时帝俄将崩溃，而尚未革命之前，所发生的社会阶级之问题，尤其是一个妓女的地位比现在还要低。他拿她做为代表，并不只是在叙述一个人的堕落或处境，而是以她来反映整个社会的阶级。她为什么会那样苦？为什么赚的钱会被层层剥削？这一切都是有时代、社会的背景。

若换到现在来看，并不是当前的社会就没有苦难。以前的苦难很清楚，而现在也有，只不过已经模糊了，很难用照片去表现，要慢慢地去挖啦！

存在我们社会的苦难，已经被一些假象掩盖了，因此才会有“安和乐利”等字眼出现。其实，我们只要把假象去掉的话，一样可以看得到。

而这就要靠文学家、摄影家他们敏锐的观察力，去把这个象征找出来。

阮：依你看，在目前的这个工商社会里，苦难象征是在那一个焦点上？

黃：这个问题有点跑开话题了，我们还是针对今天的主题——摄影来谈好吗？

阮：我还是想请教一下。

黃：以后再谈，这是全面性的。不只是摄影的焦点问题而已。

以画面来代替

阮：当你面对一件事情，有特殊感受而想要表达时，脑筋先想到画面还是文字的叙述？

黃：不是画面，也不是文字，而是那件事实，整件事情。

你说一个画面也好或者文字也好，我想都不存在什么特别的讯息，整个讯息是存在整件事实里的。

你是搞画面的，你会用影像去表达，你是用文字的，会把它变成文字。如果，我是一个文盲，只要有感受，也会用嘴巴说出来的。其实用语言来讲、用文字来写、用影像来表现，这都是以后的事，在当时的感受，我的脑筋里只有整个事件。

阮：你在使用文字时，有没有感到非常无力的时候？然后觉得可以用别种方式来表达，比如说，用照相机？

黃：嗯！文字的无力感，除了是个人对文字使用能力上的问题之外，另外，还有一点——其实你用文字的能力没问题，可以表达得很好，但，当绝大多数的读者都不来读你的东西时，一样会有无力感，这是外在的无力感！一种个人的无力感。

如果文字大家都不看，那我会想到用摄影。这种情形在我个人身上已经发生过了。这就是我为什么去拍“芬芳宝岛”纪录片的原因。在当时，我觉得我的小说，发生的效果不大——当然，

我并不像梁启超先生所谈的“小说救国”，那样地对小说看重，但是我总觉得，如果在一个社会中，有很多人写出好小说，能让很多人有兴趣去看，那一定会对社会产生某种程度的力量。这种力量一直是我所相信的。

但是在电视很普遍，且电视节目并不一定好，又大家都那么喜欢看的时候，好的小说当然不多，况且看的人又那么的少。

当时我就觉得——写什么小说？又不是写给自己看！故事我都知道了，我何必再写？既然，我的读者都跑去看电视，好，我就跑到电视里让他们看。

那一阵子，也就是1973～74年之间，于是，我就放弃小说去拍记录片。

阮：换句话说，不管画面或文字，你都把它当成手段，你是要藉着它们说出：你想要告诉别人的事了？

黃：我先有一个问题问你，你看过我的小说没有？

阮：当然看过，每一篇都看过。

黃：我的小说看了之后，到后来都不是文字，而是一个画面一个画面。很多读者比较细心，都有同样的感觉，他们这么说：黄春明，我从你的小说中，看到的是一个接一个的画面。不知你有没有这种感觉？

阮：我有同样的感觉。

黃：我的视觉性比较强，我会喜欢摄影、拍记录片，可能也跟这个有关。

不管用文字或用影像也好，我所在意的是：如何把一些事情让别人很容易接受、很容易明白，而且会接受得很深刻！如果那是一件事情，用文字可以表现得最为有力，我就会用小说；若用摄影会是最有力，我就用影像。我不大在意方式，而在意效果。

阮：由于你刚才提到我有没有看过你的小说？使我想起一件有趣的事，当我们看到好文章，会有一读再读，也会有欲罢不能的

感觉。

你在看照片时，会不会有一看再看的感觉呢？

黃：提到这个，暂时先不谈我个人的经验，我们就整个环境来说，就一般人看照片的习惯来说好了。

现代人一天要看多少照片呀！电视也是一张张照片，这么地播过去——当然，你们搞摄影的人，不一定会承认整个电视是一张张照片。其实在一般人来讲，照片和电视都是画面。报纸、杂志又有多少画面，现代人看文字的篇幅和时间反而少多了。

这种现象存在一种危机——因为看太多画面了，反而不会看照片。他们以为看照片，就是看到人啦、事情啦，就这么看过去。而看文字，一般人都会经过脑筋去思想，看照片往往是一种反应，因为，一天有这么多图片，出现在每一个人的眼前，反而使他们对照片的讯息产生麻痹了

那么，再回到你的问题来谈——我看照片有没有一看再看的欲念呢？有，但不是马上。是隔了一段时间之后再看看。再看时，还是觉得很有意思，而且有新的感触。一些有启示性的照片，是很耐看的，会让你去想、去思考。

阮：对你来说，这些照片通常有那些特点？

黃：我记得，我们年轻的时候，一张普通的裸体照片，也经常一看再看，反而比别的照片，看的次数更多，这怎么说呢。

阮：哈——哈——哈——。

黃：哈——哈——哈——。

阮：这是否意味着，你在现实生活中不太容易看到的影像，会特别使你想一看再看？

黃：不是——不是——不是。照片虽然容易存留，但一般人在报纸、杂志上看到照片时，不会有去存留它的欲望，看过就算了。跟一本书不一样，你看完了，还有可能去重翻它，甚至会介绍给别人看。如果是一本好的摄影集就不一样了，它跟一本好书一样，就很可能使人一看再看，因为你已经替它整理过了，并

且成为一种资料。我个人看到好照片会存留起来，但积了一大堆，到后来就不知如何找起了。虽然如此，它们的影像在我的脑海里，却非常的深刻！如果我一想到那一张照片，曾给我感动或启示时，我几乎不必翻箱倒柜去找出来，只要脑筋一动，它就出现了。真的，你介绍过的摄影大师的作品，都印在我的脑海里，一想就有了。

但是我想到小说时，就只会想到故事或概念，我一定要翻出来重读一遍才行。

以思想去读

阮：谈到现代人，一天有那么多画面出现在他眼前。我想，照片已经变成人对外在世界最直接的接触印象。有时，这种印象正好是误解了事实。比如说，有些人心目中的美国，就是万宝路香烟广告中——一天比一天老去的西部牛仔，或红遍一时，随即又消声匿迹的热门歌星们……因为，这些图片资讯整天不断的告诉我们——这是美国的生活样式、社会形态、……然而这完全是片面而错误的。

黃：是，我担心的就是这样了。以一概全的认识是最危险的认识方式，就如同我们不能就冰山浮在上面的一角，去认识冰山的形状大小一样，所以我们对一件事情，还是要以多方面的角度去了解。

阮：在这种情况下，你觉得有没有什么应对之措？

黃：摄影有很大的欺罔性。

我举一个例子来说好了：当乡土文学论战之后，乡土变成流行起来，小说的人物都是阿什么、阿什么的，讲话也一定要干来干去，连绘画、电视广告也跟着乡土起来，所谓的乡土摄影也

出现了。

我看过一个叫“乡土摄影展”的展览，他把一间破房子的板门拍出来，旁边还有一个破水缸，裂缝用水泥糊了再糊，且还长着青苔呢。整个构图、色调都很美。但是，我倒想问问这位摄影家——把整个社会背景都抽离掉的表现能叫“乡土”吗？乡下人生活的困难、悲苦的痕迹，在他的眼里都是岁月的芬芳、古典的趣味，这算是什么乡土。这样的摄影作品居然还有人感动，那真是看照片的人的问题了。

当然，这位摄影家本身的问题也是够大的。

换过来看你的问题，香烟广告并没有说那个牛仔，那样的西部就是美国。你把它当成美国，那是看照片的人的问题。我觉得我们应该“读”它，而不是“看”它，只要你是去“读”就不会误解。

“读”照片是一个很重再的说法，并不是我创出来的。所谓“读”就是思想，去“看”只是反应、直觉的。去“读”，除了直觉之外还有思考。

当然，很多照片并不值得“读”它，光“看”就够了，但好照片，或是一张有影射企图的照片，我们就应该去“读”了。这样我们就不会把牛仔、西部当成美国了。

因为图像文化，做为传播的功能，时间还很短，因此我们“读”照片的能力还不够，除了创作者要不断培养自己之外，一般人“读”照片的能力也是要加紧训练的。

阮：这种能力的训练，有没有方法可循？或可加注意的地方？

黄：读照片、读小说，应该都不是很难的事情，“读”应该可以成为一种习惯才对，并不一定要具备有专业知识。就像我们到餐厅吃饭，我们只懂得吃、会点菜就好，至于菜是怎么烧出来的，我可以不知道。

现在相反了。好像连读者都要知道技巧、理论、美学，才有资格欣赏作品似的。我们只要看看台湾的评论家就知道，他们一

谈到作品，不管小说、摄影、电影，谈的尽是专业的行话，没有一篇评论是写给大众看的。

我们要训练别人怎么读照片，就要先从评论的方面做起，目前的摄影评论，都是摄影展的几篇介绍，不是捧场的就是专业行话，我觉得这就有偏差了。

除非你们不愿意跟大家沟通，你们办的展览是同仁的相互观摩会，那就没话讲。因为那是一场专业人员的 Party。但是如果你承认摄影也是社会文化活动的一部份时，那大众才是最重要的。要不然它不可能产生一种文化。

以心态来侦测

阮：这样说来，摄影评论的罪过相当大罗？

黄：一点也没错，由于我们没有批评的标准，只要是作品能发表或展出，就被认为是成就的肯定。评论文章写的是专业行话，以至于让一般人以为自己笨、不敢发表意见，一走进展览会场连口都不敢开。说真的，我在展览会场看到的都是自卑的观众，他们的脸比平常缩水了一点点。他们没有怀疑摄影家的能力，没有怀疑评论家说的话，只有怀疑自己——真糟糕，我怎么会这么差，这么笨，怎么一点也看不懂。

并且，一张画、一张摄影作品，经常被评论家或拍照的人说成是——描写人生 反映了人的孤寂什么的，唉呀！道理比他的照片多得太多了，整个膨胀起来。

讲实在话，就算他表现了人的孤寂又怎么样，也并不伟大呀！为什么一写起来就要和整个人类的命运扯上关系。

当然，我的意思并不是：一个人真正经历过什么事情，才有资格去表现某种经验，一个人无法在台湾的每一个角落走过看过，

把它当成自己生活的经验空间。但是，心，或者关心，这种东西是可以到的，就像孙悟空一样，一翻就到某一个角落去的。而这些所谓表现了人的孤寂的照片，却不是这么回事，那是他本人的生活方式，他就是本着这种态度游离在这个社会上。这种东西一看就穿了，不管它用多么冠冕堂皇的说词都掩饰不了的。

阮：这么说，照片本身就会反映出拍摄者的心态罗？怎么解释都假不了的？

黄：一件作品的好坏，观众知道，如果你一开始就想把什么人生哲学表现在作品里，那就注定这个作品的失败。创作应该是——你在平常生活中即追求理想，这样你对什么事情都会有观念、观点的，你内在有这些东西，很自然的就知道要拍什么，在什么时候按快门。如果你平常没有，等要表现时才开始把眼前的对象和人类的什么什么扯在一块，那就完了。有那么伟大吗？我不相信，别人也不会相信，只有他自己和替他为文捧场的朋友在相信。说得明白一点，这样的照片，明白人一看就穿了。我同意你所说的——照片会透露出拍照人的心态。

话说回来，一位摄影家要用功的地方，并不只是在技巧上的磨练，或是视觉品味的养成而已。他平常就应该什么东西都吸收，小说该读、音乐该听、电影要看、社会要关心——说实在，你们拍照的，有几个在用功的？我倒有兴趣知道。

阮：这些东西那么重要，但它对摄影的要紧处在那里？

黄：当你决定要拍什么时，这些东西已经变成你决定的力量。虽然，一个摄影家，也许并不很清楚这些东西帮助他的关键所在。我们用这样的譬喻来说——

我要去搬动一块石头是需要力气的，但是你不会去想：我去吃蛋白质多的肉类好呢，还是吃菜好？只要你平常生活很规律、不偏食，营养已经贮存在你身上，力量也贮存在你身上。这时，若你碰到一块石头挡住路，你只要弯腰用力就可抬开它了。而你要走的路，也就可以畅通无阻的走下去。

如果等你碰到石头没力气抬动它时，才要赶紧去吃荷尔蒙、鸡丸，那是没有用的。

以关心做出发

阮：有一个问题，某一类小说会特别令人感觉到创作者悲天悯人的心怀，通常我们都会说，这篇小说表达出人文精神。对摄影而言，怎么样的表现才称得上有人文精神？

黄：像这样的问题，我平常并没有给自己用一个命题来做思考，你这么问，我实在很难回答，尤其是挂上“人文”两个字，你就好像不得不从这个定义去发展。给一个东西下定义这件事，绝对不是我黄春明能做到的事。

有个哲学家，好像是史宾诺莎吧！他教哲学，有一天学生问他：“教授，什么叫做‘时间’，你能不能给它下个定义。”，史宾诺莎说：“对呀！没有人问我‘时间’是什么时，我知道什么是‘时间’，你这么一问，我突然不知道什么叫‘时间’了。”

我想你也一样吧！你我心里都清楚，但不一定说得上来。

阮：由于我们熟的缘故，我贸然做个建议，如果我们把角色对调一下，是你在问我这个问题，我倒是很想试着把“人文”说清楚，虽然我也没有能力给它下定义。

我想把你刚才的例子举过来用——有两个人，他们都很健康、很有力气，其中一个人将石头搬走，继续走路下去，也让别人很方便的能走下去。而另一个人，他不愿去搬石头，只是从上面攀爬过去，后面来的人还是会面对阻碍。

搬的那个人就是有人文精神，不搬的人，虽然他也跨过阻碍，但就不具备人文精神。

黄：我了解你的意思，我想我们并不一定要把它搞清楚，我们都

很抽象的知道。尤其是每当有人感慨科技的偏狭发展，使人文沦丧时，就有人急呼——人文精神的重建等等，我们都很明白的。

阮：说到人文精神的重建，你觉得摄影应该尽些什么力呢？

黄：整个社会的发展、什么东西的发展，都是以人为中心，这就是人文。

我们今天不是，我们以物欲为出发点，以经济效益为出发点，而以人为出发点的人文发展，被忽略了。

在这种情况下，我觉得拍照的人，就应该把镜头指向人——并不是画面里有人存在就好，没有人物就不对。而我们应该努力的去表现人与人的关系，人与社会、与自然、与环境、与生活的关系。这是摄影者可以使出力量的地方。

我觉得，摄影既然也被承认是一种艺术，就是说明它有表达人文精神的能力。甚至是你的作品里，大部分都是在表现这种东西。

说到这里，又牵涉到“读”照片的问题了，如果一般人“读”照片的能力被开发出来的话，他对一张照片，就会朝人文方面去思考、去反省、去得到启发，他不会只去看照片的构图、光影，或只注意照片里的人在做些什么而已。所以说，台湾的影像文化，真是一块处女地，你们搞摄影的要好好开发它，不要留下一大堆公害污染。

阮：你的意思是不是——此时此地，摄影家们应该特别去关心什么？表现什么？

黄：我想这个问题，我们换个角度来谈。一个社会可以关心的层面很多，如果大家都朝一个方向去也不对。有很多摄影家，他看到的，你不一定看到；你特别有感受的，他也不一定有。整个社会要关心的东西太多了，以一个人的能力和一种方式是办不到的。

我想，问题并不在：要特别关心什么。而是每一个摄影家应本

着关心的态度去面对社会。我想这样子，很多摄影家所掌握的，记录的影像，加起来就能代表一个时代，反映出一个社会的面貌、一个时代的精神。

以精神为标竿

阮：说到反映时代精神这件事，在摄影上就很特殊了，一位摄影家也许并不具备什么深厚的人文素养，也没有特别强调的关怀情操，但是刚好有一件具有历史性意义的事情发生，他刚好拍到了。像这样的照片，你承不承认它也是非常好的照片？

黄：会。但是一个摄影家本身在平常是不是一直在训练自己的思想呢？恐怕这种机会很难碰上。这种机会往往产生在很用功，很肯努力、各方面都关心的一个摄影家身上。所以拍照的人，千万不要有这种心态——只要我把技巧弄好，抢拍的工夫练得出神入化，迟早总会碰上一张了不得的好作品，这虽然是有可能，但千万不要去守株待兔——绝对是划不来的。

阮：是呀！这就是摄影的特别属性，写小说的人总不会想要去“碰出”一篇好小说，拍照的确会“碰出”好照片。

黄：它的可能是：事件发生时他刚好在场，站的角度凑巧有特别的叙述观点，但他却是不知其然的情况下拍到的。这样的照片，往往是“巧”照片，“巧”照片并不一定就代表“好”照片！说到这里，我又要拉回安排的方式来讲了，很多东西不经过安排的确是出不来的

阮：你怎么又谈起“安排”，看来你好像心里已经很有数了，就差你没把它拍成影像而已？

黄：也没有那么笃定就是！我只不过是一直被艺术的内容牵着思考而已，为了把一个事件的精神、内容表达得清楚，我想可以

用各种方式去尝试，而传统的摄影手法，就是少了安排性，一直在追求瞬间的捕捉。我只是想：是不是跨过这个界限，就会在表现上有所突破？

阮：可是到底摄影还是有它的属性呀！纯安排岂不太像演出艺术了吗？

黄：没有，我认为这样的摄影还是有它特别的属性。我们拿它和最近的电影来比好了。电影是整个看完，才知道它告诉我们什么，而这样安排出来的照片，是用一个单一画面来决定要告诉你什么。它们还是有差别的，还是有自己的属性。

阮：你的回答让我想到，前一阵子我看印度导演沙吉耶·雷的"阿普三部曲"——说实在，我从一张剧照，绝对很难感受到什么人生经验，但这三部电影却给我相当大的震撼。总之，这种比较，使我怀疑起：用安排手法所拍出的静照，有可能造成那么大的力量吗？

黄：这是一条路嘛！只要走下去，总会走出名堂的。至少可以表达出用传统手法很难表现的内容。至于有多大力量，就要看摄影家内在精神、素养有多深厚了。

不过，我倒要说明白一点：我的安排是为了要表达现实的写实精神，绝对不是在形式上弄花样，或搞观念艺术。

阮：以我个人的感觉来说，我觉得摄影最容易受到时尚的影响。尤其是：它用"看"来捕捉影像的，看到什么，拍的就是什么，现在流行什么，拍到的就是什么。你有没有觉得，摄影表现也被时尚感染成朝夕在变的无常面目。甚至有一点看不出方向来了？

黄：这也的确，我们今天处在资讯一波接着一波来的时代中，而这些资讯又大量借重图像来传播。但是，也没有人叫你一定要去接受每一波资讯呀！今天被印出来的文字、照片，播出来的画面，有益、有用的又有多少。

外国人早已经骂过——这样的一个传播时代里，有太多资讯是垃圾！所以他们有一句话——"garbage in，garbage out""垃

圾进去，垃圾出来”。好，我们把垃圾吸收了，吐出来的也是垃圾，这种循环是有害的！

今天最可怕的就是知识暴发，这和经济暴发是一样糟糕的。经济暴发使人觉得：有钱就是达到一种最高、最好的标准了——大家都在追求的目标，我终于达到了。

知识也是这样，也使一些人骄傲起来。知识并不等于人文，人文是精神，不是学问。

知识也会犯罪呀！说到这里我突然冒起火来，因为我在报纸上看到一位大学英文教授的广告词——“现代人不懂英文就是国际文盲”这位教授在台湾几十年，他连一句台湾话都讲不顺，他是不是台盲呀！我觉得他这句话要负社会伦理的某种责任。我们在今天，不能只以追求资讯为改变生活的唯一目标，我们也应回头看看老东西——那些从来就不会变的一些精神。我们真的彻底了解过这些老东西吗？或是我们只是知道它，从来就没有使它成为我们的信念。

什么叫文化，用出来的才算是文化，知道的只是知识而已。

因此，我觉得摄影家不应太过追求时尚的变化，而应专心一点去肯定一些事情。其实，我觉得你就是在做这样的事情。可能有人会笑你落伍啦！怎么老拍那些农村景象。但是，我觉得一位创作者的目标是　　经过你的思考、用你的生活经验，去印证一些信念。你要相信它，如果一位创作者在取材、表现时，没有自己可以相信的东西，那就拍不出好照片，说实在也就没有资格被叫做“摄影家”了。

阮：以你的标准，什么样的人才够格称得上“摄影家”？

黃：第一，他一直在拍照。

第二，他的作品能让大众接受。所谓的接受，是能够跟人沟通，而不会造成别人的自卑感。

有些人，可能以为这件事很简单，但是我觉得一点也不简单。

我们这个社会给“家”，给得太慷慨了。只要他敢开展览就是

“画家”、“摄影家”，敢发表就是“小说家”、“散文家”、“作家”，敢唱就是“音乐家”，敢跳就是“舞蹈家”。当然啦！“导演”也不少。女人一生了小孩就是“母亲”，一辈子都赢得了这个尊敬的称呼。

这是她应得的，她受过怀孕、生育的痛苦，而我们这些这么多、数不清的××家，他们又受过什么苦？

像我，以前写过几篇小说，现在不写了，也被称为“小说家”。说实在，我还真有点脸红。每当有人说：“黄春明，你的东西不错”的时候，我总觉得他说的不错，跟我有一大段距离，我要爬很久才会达到他所说的不错，难堪是难堪，但是我们还是要把人家的赞美、关心当成期许。

我这意思不是光在说自己，我觉得我们大家都是一样。你问我达到什么标准，才算“摄影家”，就像我不知道自己要达到什么标准，才够格算是“作家”。我很难说：快到了，快到了，你已经快是“摄影家”了，那条标竿线我说不上来。其实，万一现在我们都被说成是“××家”也没关系，只要我们把它视为是一种期许，努力的走下去，能不能达到那条线反倒是不重要了。

后记：以黄春明做榜样

由于篇幅有限，并且为了使问题焦点能更清楚，笔者不得不把黄春明的很多精彩譬喻删略了。这些例子都是黄春明在台湾各地跑，所经历的一则则事件。由于他生动的叙述，它们都成了一篇篇感人的短篇小说。笔者深怕读者看了之后，会被吸引，而分散了对这篇对谈主题的注意。

因此，笔者理应负起文责，黄春明的谈话，若有失色之处，都是笔者删减无能之过。

黄春明小说的特色之一就是——视觉性特别强，他的文字功力，使他能把事件最深刻、最具代表性的那一面呈现出来，就如同一位摄影高手一样，往往在决定性的刹那中，把整个事件的精神抓住。

他之所以特别，有一大部分是他完全以生活经验为创作题材。他经常行脚于台湾的各个角落，用他的眼睛观察、用他的心感受、用他的爱去关怀……这种面对面的沟通方式，正是他小说之视觉性能泉涌而出的真正原由。

今天，我们从一大堆照片上，并不一定能看得出什么视觉性；“视觉性”不只意味着“画面”，而是一种落实的生活经验、诚恳的生活态度。一个创作者有了这种内涵，他表现出来的就有强烈的“视觉性”。就这个观点来看，摄影与小说这两种截然不同的表现形式，是有着嫡亲的血缘关系。

因此，笔者觉得对摄影有兴趣的朋友，都应该以黄春明为榜样——用脚踏访、用眼观察、用心感受、用爱去关怀。

后　记

《摄影美学七问》是台湾摄影家阮义忠的第三部理论著作。前两部　《当代摄影大师》及《当代摄影新锐》在台湾“雄狮图书”出版了繁体字版后，即由中国摄影出版社选入了“摄影家参考丛书”，出版了简体字版，时在90年代初，先后数次重印，颇受读者好评。时隔数年，这本《摄影美学七问》也即将以简体字版而呈现在读者面前。

本书的七篇对谈，曾在1986年7月到1987年5月台北出版的《雄狮美术》月刊上连载了十期。惯例应由雄狮图书公司结集出书的。但此书一直拖到作者阮义忠在台北创办了“摄影家出版社”，才由自家刊行结集出版。可见作者对这本书稿的珍惜。

在“雄狮”连载期间，这七篇摄影美学对谈，曾引起了海内外一些有心人士的重视。当然，这些佳评及逐渐扩散的影响，除作者本人的精心筹划外，还得益于本书的受访对象——陈传兴、汉宝德、黄春明三位先生的精辟见解，可谓珠联璧合。

据作者自述：“在拟定发问题目、考虑问题切入角度，及整理访问稿的那段日子里，我对摄影这门艺术的特质，做了长久而认真的思考。这三位受访者，个个都提供了一个观察摄影的新角度，让我有机会跳开创作者的立场，去重新省视摄影与个人、社会、历史、伦理、科技、文化、传播……等等互动的关系。毫无疑问的，完成这七篇对谈，带给我一个更加开阔的视野。”希望本书在大陆出版也会使一些摄影爱好者，以及文化艺术界的朋友们，有同样的感受。

陈申　1998年9月于北京